andalucía, su comunismo y su cante jondo

carlos y pedro caballanda

SA

R. 4.609

Carlos y Pedro CABA LANDA

BIBLIOTECA DEL CAMPUS DE JEREZ
UCA

Andalucía: su comunismo y su cante jondo

(Tentativa de interpretación)

Escuela Universitaria d. Empresariales
BIBLIOTECA
JEREZ
V-1095

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE CADIZ

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
3741825398

Diseño de portada:
Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier

2.ª edición
© Carlos y Pedro Caba Landa.
Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
I.S.B.N.: 84 - 7786 - 968 - 5.
Depósito Legal: CA-800/88

Imprime: Jiménez-Mena, artes gráficas, editorial. Printed in Spain
Polígono Industrial Zona Franca. Cádiz.

Presentación de la segunda edición

Después de más de medio siglo de injustificado olvido y casi total ignorancia bibliográfica el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz ha considerado oportuno y conveniente proceder a la reedición de un libro de tan gran interés como es «Andalucía, su comunismo y su cante jondo», *del que son autores los hermanos Carlos y Pedro Caba, cuya edición data de 1933, publicada por la ya desaparecida Biblioteca Atlántico.*

Resulta de especial interés, al cabo de 55 años volver a sacar a la luz una obra como la presente, que constituye una auténtica y afortunada tentativa de interpretación del alma y esencia de Andalucía para poder comprender adecuadamente la aparición, en su época, de un fenómeno político tan característico como fue el comunismo libertario y para poder apreciar adecuadamente el significado de un medio de expresión tan específico y único como es el cante jondo, *definitorio de lo más sublime e íntimo de la idiosincrasia del pueblo andaluz, en relación con su problemática tradicional sociológica, económica, sentimental y política.*

El tiempo transcurrido entre la publicación de las dos ediciones del presente libro es suficientemente amplio como para que

hayan podido ocurrir muchas cosas, lo que incrementa el interés y actualidad de esta obra, que fue escrita en un momento sociopolítico de la vida de nuestro país especialmente conflictivo y turbulento en que una república de infraestructura precaria y plagada de problemas de todo tipo que atentaban contra su implantación definitiva, iba a terminar en un período dictatorial, de muy larga duración, como resultado de la inevitable y cruenta confrontación civil en que nuestra segunda república abocó, por causa de todos y por culpa de todos, pues nuestro país carecía de los más elementales condicionamientos para poder plantearse la implantación del sistema democrático y liberal que los más deseaban.

En dicho período de 55 años ya se ha producido el fallecimiento de uno de los autores, Carlos Caba, a quien el destino ha hurtado así la posibilidad de disfrutar del indudable placer y satisfacción que le hubiera producido ver reeditada su obra, realizada en colaboración con su hermano Pedro, que camina hacia los 90 años.

La parte central del título de este libro, por lo que se refiere a la proscrita palabra comunismo, que fue un auténtico tabú durante las primeras décadas de la posguerra, les creó repetidos y desagradables problemas de índole política a sus autores, que padecieron hostigamiento persecutorio de su obra, cuyo título hubo de ser indeseablemente mutilado y acortado, quedándose en «Andalucía y su cante jondo», en obvio detrimento de su panorámica de contenido y de la finalidad de su alcance. El estigma de su ideología progresista-izquierdista no dejó de gravitar sobre la carrera profesional de Pedro Caba, que fue objeto de múltiples discriminaciones políticas, traslados forzosos, etc. hasta su jubilación como funcionario público, acaecida en 1962, en que se estableció, finalmente en Madrid, después de haber desarrollado una intensa labor cultural y artística en Valencia, Madrid y Sevilla a lo largo de las dos décadas precedentes. La labor humanística de Pedro Caba trascendió hasta la otra orilla del Atlántico, desarrollando diversos

cursos y pronunciando numerosas conferencias invitado por la Sociedad Antropológica de Buenos Aires.

Los disgustos políticos que produjeron a Pedro Caba algunos de los párrafos de este libro fueron causa de que el autor renunciase a conservar cualquier tipo de reseña, críticas, o escritos referidos al presente libro, del que el gran crítico literario que fue Rafael Cansinos Asséns llegó a decir, en su día, que se trataba de «un gran libro sobre cante jondo, *que no esperábamos».*

Sin embargo, la obra cultural, literaria, artística, filosófica y humanística de Pedro Caba mereció el debido reconocimiento en un homenaje íntimo que le dedicaron sus amigos y admiradores el 18 de noviembre de 1977 en Madrid, entre los que se contaban escritores, artistas y poetas de la talla de Antonio Buero Vallejo, Angel María de Lera, José Hierro, Ramón de Garciasol, Jorge Campos, José Luis Abellán, Manuel Andújar, Enrique Azcona, Juan Fernández Figueroa, Eusebio García Luengo, Aurora de Albornoz, María de Gracia Ifach, Angelina Gatell, y un largo etcétera, incluido su hermano, el doctor Pedro Caba.

Además, la «Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes» procedió a elegir –por unanimidad– a Pedro Caba, Académico de Honor en sesión celebrada el pasado mes de junio.

El presente libro mantiene plenamente su frescor, actualidad y vigencia en su conjunto, ya que se trata de un ensayo profundo, erudito y crítico, de amplio espectro, estructurado en cuatro libros que permiten llegar a comprender perfectamente lo que es y lo que significa el cante jondo, *en relación con su patria gestora, Andalucía y con su hijo protagonista, el hombre andaluz, que ha sido capaz de sintetizar sus raíces históricas, culturales y sociales a través de tan sublime e individualista y anárquica manifestación artística, que constituye un auténtico instrumento de expresividad de su más variados sentimientos y de catarsis de su espiritualidad y humanismo.*

Estamos en presencia de un auténtico «Lázaro resucitado», impregnado de contenido filosófico-sociológico profundo, pródigo en esquemas analíticos y críticos acerca de los múltiples vectores que explican y justifican la confluencia de lo más genuino del ser y del sentir andaluces para llegar a elaborar ese resultado final, simbólico y simbiótico, que es el cante jondo.

En su conjunto el libro presenta una gran riqueza conceptual, acompañada de un estilo literario rico en grafismo, metáforas y aspectos comparativos, que concluye, con frecuencia, en desgarradas, audaces y deliciosas extrapolaciones, todo ello dentro de un marco del más absoluto liberalismo de pensamiento, que no conoce tabúes, ni restricciones.

A diferencia de lo que ocurre actualmente con un gran número de las superficiales y proliferantes publicaciones «flamencológicas», carentes en su mayoría de esquema general y pródigas en plagios y reiteraciones, la obra que presentamos es de muy amplia cobertura, exhibe una adecuada ordenación temática, está apoyada por una gran erudición, con abundancia de citas, busca la asociación congruente de los factores que considera, prodiga el análisis y la crítica de cuanto toma en consideración y concluye con la elaboración de numerosas tesis y teorías en las que abunda la captación de matices y la originalidad de conclusiones. Se trata de un ensayo aproximativo de muy amplia cobertura, que pretende hacer una preparación previa, profunda y extensa, para llegar a explicar su último objetivo: la esencia y el significado del cante jondo *como producto andaluz y como medio de expresión y de comunicación de la idiosincracia andaluza, diferenciando con claridad el significado de lo* flamenco *y de lo* jondo. *Por tal motivo, este libro lo podrían haber titulado sus autores de muchas otras formas, pues se trata de un estudio minucioso de la quintaesencia de Andalucía, científicamente fundada, sentimentalmente captada y literariamente expresada, basado todo ello en la consideración de muy numerosos conceptos, definiciones y motivaciones histó-*

rico-socio-psicológicas. Resulta de especial interés el abundante contenido que presenta esta obra sobre antropología comparada referida a la mayoría de los pueblos y regiones que conforman el solar hispánico.

Por el contrario, el lector apenas hallará en esta obra rigurosa aspectos más propios del consumismo barato, que presenta gran parte de la obra «flamencológica» de nuestros días, sensiblerías superficiales, generalizaciones imprudentes, polarizaciones viscerales, exageraciones descriptivas, ni tópicos al uso, más propios de generalizados clichés turísticos de desafortunada exportación.

En consecuencia, la lectura de este libro dista mucho de ser tópica y facilona, requiriendo su asimilación tiempo, meditación, concentración mental, reflexión y paladeo.

La lectura de este libro presenta un interés general y amplio que va mucho más allá del así llamado sector de público «flamencológico», pues interesa por igual a todo lector que esté interesado en cualquier tipo de temas relacionados con el folklore, antropología, sociología e idiosincrasia de las diversas etnias de España, prestando una atención muy especial al origen y justificación de ese insólito fenómeno artístico que denominamos cante jondo, tesoro antropológico privativo en todo el mundo de esa región que llamamos Andalucía, tan defectuosamente comprendido, calificado y valorado, por tantos y tantos andaluces, especialmente por muchos de los que se consideran a sí mismos cultos.

Consideramos, en fin, que esta joya bibliográfica que rescatamos ahora de tan prolongado e inmerecido olvido, pasará a constituir una obra fundamental, para un extenso sector de público lector interesado por la temática antropológica general andaluza y flamenca. Este libro puede ser justamente considerado como un manual de consulta y de referencia obligada para todo escritor, o conferenciante, que se sienta motivado por todo lo que implica

ese controvertido y amplio vocablo, como es la flamencología, *acuñado –con mayor, o menor, acierto– hace unas pocas décadas por aquel gran escritor y apasionado aficionado a todo el arte flamenco que fue Anselmo González Climent, prolífico autor argentino y admirador ferviente de todo lo español, recientemente fallecido.*

Cádiz, junio de 1988

J. A. Pérez-Bustamante de Monasterio

Catedrático de la Universidad de Cádiz

Director del Servicio de Publicaciones

INDICE

Presentación de la segunda edición 5

Notas Preliminares 13

LIBRO PRIMERO. Lo jondo y la intelectualidad española 19
A) El 800 20
B) La Generación de 1898 22
C) Epigonos 40
D) El 900 41

LIBRO SEGUNDO. Antecedentes del cante jondo 53
A) La cultura andaluza 53
B) Contacto musulmán. Filosofía 57
C) Contacto musulmán. La música 62
D) Influencia hebrea 66
E) Influencias gitanas 73
Conclusiones 87

LIBRO TERCERO. Andalucía a través de la música del cante 91

A) Pre-juicio y pre-sentimiento 91
B) El cante jondo como «naturaleza culta» 95
C) Pre-juicio y pre-sentimiento diferencial de las músicas populares españolas 98
D) El dolor en el cante 102
E) El ¡ay! 104
F) Pena andaluza 104
G) El bemol en el cante 109
H) Rusia y Andalucía 109
I) Sentido litúrgico del cante: El calderón 115
J) Virilidad y feminidad andaluzas 118
K) Individualismo andaluz 128
L) Anarquía musical jonda 132
M) Andalucía, rebelde y comunista 134
N) El contrabandista y el bandolero 147
O) La guitarra 155
P) La danza jonda 158

LIBRO CUARTO. La letra del cante jondo 165
A) Lo filosófico-religioso 172
B) Lo social 203
C) El amor 225

NOTAS PRELIMINARES

Advirtamos en primeras líneas que estos comentarios tienen una razón de ser: nuestra simpatía ancha y fundamental hacia el cante jondo, el arte popular lírico más rico del mundo en sugestiones; y un objetivo inmediato, impugnar ese prejuicio de inferioridad que gravita sobre lo jondo, allegando un poco de buena voluntad interpretativa en torno al hecho andaluz y un fin ya más lejano e inconcreto, atraer hacia ese hecho y ese arte (atacando por el arte el hecho) la curiosidad centrífuga y lábil de nuestros intelectuales, demasiados atentos, desde las bardas del Pirineo a las peripecias y quisquillas, muchas veces domésticas, de Europa. Ello quiere decir que estas pesquisas se recogen pensando; en el pueblo que, por sentir el cante jondo, sabrá entendernos con facilidad, y en los intelectuales, que, por entendernos con facilidad, podrán llegar a sentirlo. Sobra, por lo tanto, toda aparatosidad erudita, que sería enojosa para todos; para el pueblo que no la necesita, para los intelectuales que ya conocen sus fuentes y para nosotros, que nos exigiría una preparación y una paciencia que no tenemos.

Sin embargo, ante la exuberancia vegetal de un arte como el jondo (y es más bien naturaleza que arte, como es naturaleza el rumor de un río, el trinar de un pájaro, el

cromatismo de una flor, el ritmo de un astro o la irisación de un cristal), ante ese arte hay que detenerse y recoger previamente algunas noticias orientadoras (cuyas fuentes indicamos para su consulta y comprobación) y hasta prepararse para un poquito de descuaje y roza, si es que queremos soltura de movimientos y sensación de naturaleza. Pero descuaje y roza nada más; no poda artística, que ya es instinto urbano, preparación de rizos y peluquería de jardines. Es decir, intelectualismo y geometría. Lo jondo es popular, algo espontáneo, religioso y cósmico, que el pueblo intuye y vive sin magisterismo ajeno. Y el intelectualismo (no la inteligencia) es un tóxico para la vida, para la religiosidad y para la intuición cósmica. En el alma de lo jondo suena lo inefable y elemental como los rumores en la caracola. Y el pueblo lo entraña y atesora en su espíritu como su víscera fundamental: es un poco de naturaleza que se hace historia. Pero en cuanto el intelectualismo se acerque a la caracola a indagar qué hay en la intimidad de sus rumores, pronto se encontrará sin rumores y sin caracola. Porque la característica de la pasión intelectualista es una radical incapacidad para el entusiasmo, no por las cosas (que tal vez no haya pruebas suficientes de que están ahí), sino por las ideas e impresiones que tenemos, como mensajes inexplicables de esas cosas. Y si el intelectual se planta ante lo jondo con un cartabón, un tiralíneas y una docena de teoremas previos (pues ya hemos quedado, desde Spinoza acá, que la razón tiene costumbres geométricas), lo jondo se detendrá desperfumado, desvitalizado, para fosilizarse, monumentalizarse y hacerse naturaleza, pero muerta y no viva; naturaleza de teoremas y no de intuiciones. Es la eterna estatua de sal en que se convierte toda curiosidad mórbida. Si nosotros queremos atraer hacia lo jondo a los intelectuales, no es para que lo sometan y lo intelectualicen sino, al revés, para que ellos refresquen sus raíces en sen-

timientos primarios, en jugo de vida y se preparen así para entender el alma morena de Andalucía compleja y delicada. Lo que hemos llamado atracción de los intelectuales hacia lo jondo no es, en última instancia, sino el propósito de acercarlos hacia Andalucía y su temblor de intimidad social y mística. Y en lo jondo van quizá sus mejores esencias.

Con la denominación neutra de «lo jondo» queremos sugerir todo el pathos andaluz, el estilo de su cultura, y no sólo la manifestación particular del cante, que si es para nosotros, sin duda alguna, el gesto más significativo de su espíritu, para muchos no pasa de una curiosa y pintoresca modalidad. El matiz diferencial entre JONDO Y FLAMENCO que todo viejo aficionado percibe, se basa en que el FLAMENCO es la forma culta, dogmática y como universitaria de lo JONDO. Es, lo que el jardín a la selva, lo que la razón al sentimiento, lo que Wagner a la música negra, lo que el crericalismo al sacerdocio. Pero ese matiz que ven los viejos aficionados, lo ven más por viejos que por aficionados. Y aunque hay en ello una alusión certera al profesionalismo civil, a la industrialización mecánica de ese arte, como nosotros no vamos a estudiarlo en sus ejecutantes, nos desentendemos de la distinción que, por otra parte, es errónea, y seguimos denominando así al complejo espiritual andaluz: lo Jondo.

Sin embargo, hay dentro del cante jondo una forma degenerada que rueda y se achulapa por cabarets y «music-halls» de baja estofa, que hace a algunos espíritus delicados pensar en una previa incompatibilidad con lo jondo. La verdad es que es una forma degenerativa, pero explicable, que afecta a la entraña misma del cante. Este es, visto por su vertiente decisiva, un grito de rebeldía social y, claro está, atrae enérgicamente con su resueno íntimo a los subhombres, a los marginados, a los inadaptados a la circunstancia civil, a los desposeídos, los vejados y los

hambrientos; a toda la masa humana que late bajo el oleaje hirviente y numeroso del suburbio. En su fondo se agitan la prostituta y su enjambre de explotadores, el delincuente profesional y su constelación de consortes, peristas, albergadores, etc., etc.; el místico, el terrorista, el irradiado de la civilización... Todos sienten la rebeldía social del cante jondo y buscan su voluptuosidad en un arte inferior de juerga o de café cantante. Pero no creamos por eso que sólo esa zona humana es apta para comulgar con lo jondo. Es como si una fe social (el cristianismo o el comunismo) la enjuiciáramos por los indeseables que a ella se afilian. Basta que cuidemos, por asepsia, no confundirnos con ellos.

* * *

Cuando a lo largo de estas páginas hablemos de la cultura andaluza o hablemos de un siglo o de una generación ha de entenderse siempre en el sentido amplio o restricto que para nosotros tiene. Ya es usual entre los historiadores modernos referir la Edad Media al siglo XIII, que es su Otoño, y como todos los otoños, un crepúsculo, un horizonte entre la madurez y la decadencia, a la vez, un vacilante umbral y un recuento meditativo. Así para nosotros, Andalucía engloba en su mismo pathos jondo más allá del marco geográfico y administrativo, a parte de Murcia y a casi toda Extremadura. Del mismo modo, la generación literaria del 98 comprende desde Larra hasta hombres de nuestros días, porque el 98 no es una fecha, sino un espíritu, un estilo mental. Valle-Inclán o Rodríguez Marín no pueden estar allí incluidos. En cambio, Costa y Baroja, en su traza espiritual serían del 98, aunque hubieran nacido literariamente en 1914. Ortega y Gasset, como Giner, sólo son de la 98 por su europeísmo y por su incomprensión para Andalucía y lo jondo.

Conforme a esta advertencia no ha de extrañar que

nuestra interpretación, tanto de Andalucía como del cante jondo, sea libre, pero no ha de serlo tanto como para desentendernos de aquellos datos y antecedentes que puedan servir a aquella interpretación y que estén suficientemente certificados. Por eso en la exposición de estos antecedentes y esos datos nos hemos de detener con alguna morosidad que, en ningún caso, quisiéramos que semejara alarde erudito.

* * *

Si, a pesar de lo que vamos a exponer, lo jondo se resiste para una captación total de sus esencias que son las esencias de Andalucía, acháquese, en buena parte, a la ineptitud de los expositores, pero téngase en cuenta también que los aromas populares no acceden fácilmente a dejarse encapsular en libros, y hay más bien que hozarlos y respirarlos en la calle, en su espontáneo y arbitrario curso, que obstinarse en apresarlos en la mágica redoma de las ideas.

Lo jondo viene a decir como el nauta delicioso del romance del infante Arnaldos:

«Yo no digo mi canción, sino a quien conmigo va».

LIBRO PRIMERO

LO JONDO Y LA INTELECTUALIDAD ESPAÑOLA

El adjetivo «intelectual» (ya sustantivado, es decir, ya vigente con esencia y carnadura propias) que, en la estimativa social corriente, se adjudica a hombres específicamente dedicados a vivir de los frutos de la inteligencia (y no sólo de la suya), es demasiado impreciso de contorno. Porque de la inteligencia (y de la suya, por lo tanto) vive también el trabajador muscular. Por otra parte, hay médicos, periodistas y escultores que no creen adecuado cognominarse así, y, a cambio, hay rentistas que subsidiariamente escriben artículos o cuentos, o dirigen nominalmente una revista, y a si mismos se catalogan como intelectuales.

El mismo penumbroso concepto late en la expresión «hombre culto». Pues, en tanto que hay espíritus cultos que saben muy pocas cosas, pero fundamentales para la vida del espíritu, hay hombres que saben mucho, pero de una incultura *grave y pronominal*[1]. En medio

(1) «Cultura es una categoría del ser, no del saber o del sentir. Es la

queda esa fauna ambidextra de los *inteligentes* que, ni saben muchas cosas ni tienen honda cultura, pero que, atentos y disciplinados, podrían llegar a poseerlo todo. No se trata de esos que el habla profesional del periodista llama *inteligentes*, sinónimo de entendidos en algunas actividad social, sino del hombre sano de cabeza y semivirgen de noticias que tiene gran poder receptivo para las cosas espirituales, pero que no tiene, para ellas, instrucción preliminar. A estos va intencionalmente enderezado este libro. A los otros, intelectuales con o sin cultura, y cultos, con muchas ideas o con pocas, nos vamos a acercar en este capítulo, para lo cual dejamos la palabra *intelectuales* en toda su expresiva vaguedad.

A) EL 800

Durante el siglo XIX la curiosidad literaria española apenas se proyectó sobre las realidades nacionales. Lo que el literato de entonces llamaba realidad, o era la suya interior, volcada hacia el mundo en torno, al que encharcaba y pudría con sus fermentos literarios, o era una realidad semi-objetiva herida de reojo, hasta hacerla chispear en falsas luces, o era, en fin, la auténtica realidad del otro lado del yo, pero vista en segundo plano, sacada ya de quicio por la impetuosidad lírica. Decimos la *curiosidad literaria*; pero igualmente lo diríamos de la política si ello se refringiera en beneficios para el objeto de este libro. Los literatos, en general, estaban embala-

---

acuñación, la conformación de ese total ser humano»... «Aspirar a la cultura significa buscar con clamoroso fervor una efectiva participación e intervención en todo cuanto en la naturaleza y en la historia es esencial al mundo y no mera existencia y modalidad contigente». Además «cultura es humanización» y entre los intelectuales abunda mucho el *deshumanizado*, el hombre de noticias. Vid. Max Scheler: «El saber y la cultura».

dos en su literatura y apenas si sabían lo más elemental del mundo exterior. Si descartamos algunos nombres (Valera, por su sensibilidad europea; Galdós, por su costumbrismo y su universalidad; Larra, Ganivet y Giner, porque gravitan espiritualmente hacia la generación del 98) el siglo XIX de la literatura española no parece tener otra misión que justificar la reacción crítica, acerba y violenta, de la 98. Todo él es clorosis espiritual, *gautierismo*, tuberculosis literaria disimulada bajo una tumefacción expresiva y un filosofismo de menor cuantía. Sus poetas y dramaturgos fingían turbulencias y magnitudes heroicas y nos contaban sus penas, reales o supuestas, y sus menudos conflictos íntimos, pero hinchado todo ello hasta darle proporciones de accidente cósmico. Era el romanticismo de todo el siglo, no sólo como enfermedad literaria, sino como un proceso mórbido que invadió la política, las ciencias y aun las costumbres. Todo él se dedicó a cantar las virtudes y epopeyas de la Raza y nadie se tomó la molestia de indagar qué filiación y antecedentes tiene esa raza y qué unidad psicológica se envuelve en su símbolo; todo él (como España toda) se dedicó a llorar un mundo pretérito que ya trasponía las colinas del recuerdo; todo él era lírico y desesperado, con desesperación del presente, sin ánimo de futuro, y una sensación de dulce melancolía de ocaso. En suma, inercia e incertidumbre de flotación, viviendo sólo de la voluptuosidad del oleaje. Piénsese (para economizarnos palabras) en la sugestión primaria que, en una sensibilidad moderna, produce hoy el *Don Alvaro*, del duque de Rivas; *El Trovador*, de G. Gutiérrez; el *Diablo mundo*, de Espronceda; *La visión de fray Martín*, de N. de Arce; *El nuevo Atila*, de G. de Tassara, cualquier drama de Zorilla o cualquier poesía de Bécquer, y se tendrá una visión panorámica de ese siglo bastante completa.

Para él, Andalucía y su complejo, lo jondo, no tuvo

existencia o la tuvo tan desvalorada que hacer de ello materia estética hubiera supuesto un descenso literario.

B) LA GENERACION DE 1898

Detengámos un poco en la 98, porque es un vértice de la sensibilidad y un meridiano del intelecto español. A partir de esa generación, de cintura espiritual precisa (a pesar de los reparos de Baroja), parece que todo gesto de elegancia espiritual tiene que suponer a la par un mohín de repugnancia hacia dos características nacionales de positiva carga vital: la fiesta de los toros y el cante jondo.

Los hombres de aquella generación, agónicos, desolados, representaban con toda fidelidad a la España de su tiempo. Como ellos, la España que se cifra y signa en el 98 (pues como decía Gómez de Baquero con palabras siempre melladas de lirismo por los frenos de la reflexión: «Esta crisis, en lo que tenía de anhelo de renovación, venía de muy lejos, de la decadencia de España bajo los Austrias; pues la inquietud cívica que se condensó en aquella fecha simbólica (1898) flotaba ya en la atmósfera social»)[2], la España aquella, escéptica, desorientada, sin fe, negada por sí misma en un alarde de masoquismo místico, complaciéndose en ahondar sobre el propio dolor hasta poner al aire sus raíces, la España aquella, como los hombres representativos del 98, no sabía bien lo que quería. Quería rehacerse, reconstruir su magnífico imperio colonial, volver a un siglo de oro de presuntas grandezas, pero, sumida en un sordo fatalismo, en una profunda inapetencia, flojo el cordamen es-

(2) Gómez de Baquero: «El ensayo y los ensayistas españoles contemporáneos» en *El Renacimiento de la novela española en el siglo XIX*.

piritual y mohosos los resortes éticos, ya centrados en un diluido *honor nacional*, se sentía castrada de toda posible afirmación enérgica.

Tampoco los hombres del 98 sabían bien lo que querían. Larra y Ganivet (pues aunque aquél murió en 1837 y el *Idearium* de éste aparece en 1896, hay que hacerlos viajar embalados espiritualmente en esta generación), de ascendencia francesa ambos[3], pero ambos de entrañada españolidad, dieron consciencia a un íntimo desasosiego, a una profunda incompatibilidad con la España contemporánea. A fuerza de amarla quisieron hacerla llorar y lanzaron a los cuatro vientos, con estudiada crueldad, sus defectos y miserias que a veces eran gracias y virtudes. Recurrieron a todos los revulsivos literarios, a la ironía virulenta, a la risa intencionada, al sarcasmo ulcerante. Ambos creyeron que España, sorda a todas las imprecaciones, moriría irredenta y desangrada (cómo Séneca, otro español tipo) y ambos se suicidaron en simbólica profecía. No vieron que España era tan pesimista como ellos respecto de la propia decadencia, pero que el designio histórico que, como ineludible mercancía vital, tienen que portar a lomos del espíritu tanto los hombres como los pueblos, tiene difícil enajenación o endoso. Basta ver las coplas y romances populares de la época para darse cuenta de que también España se dolía como ellos del mismo pesimismo medulado, intersticial, y, como ellos, se entregaba a una rumia de desesperanza y desolación. Libelos y panfletos corrosivos, casi impersonales en el ataque; motines, cuarteladas y conspiraciones sin altos objetivos; sátiras bajas de las cualidades nacionales, en suma, manotazos al aire, todo un complejo de subdeseos hispánicos débilmente dirigidos a una mutación radical de valores, se canalizó hacia

(3) Quintiliano Saldaña: «Angel Ganivet».

la política, que es fruto y no raíz, más bien rama que cogollo. Cuando llegó el momento álgido de la pérdida de Cuba y Filipinas, toda la ira nacional se enfocó hacia la política que, naturalmente, no era inocente ni mucho menos, pero sí la afloración natural de un pueblo tetanizado por la desgana y la falta de fe. Con aquellos hombres caquéxicos, en ruinas, venía de Ultramar un sordo clamor de ira: «¡Nos han vendido!»... Y aquellas habaneras y guajiras, de dulcedumbre quejumbrosa y tropical, venían cargadas de un resentimiento cósmico.

Era la España toda en un período de crisis de su personalidad. Los pueblos como los individuos hallan más fácil conocerse por reflexión en el espejo estimativo e interesado de los demás que ahondar por vía directa en los propios motivos de la conducta. España se vio universalmente proyectada cuando nunca «se ponía el sol en sus Estados» y midió su grandeza por esa magnitud reflejada que naturalmente crece en razón inversa del cuadrado de la distancia. Más cuando, desnuda de arreos imperialistas, sin ajenos Estados que construir, se vio obligada a hacer arqueo de conciencia, con el espejo hecho añicos entre las manos, dudó entre reconstituirse a sí misma o reconstruir el espejo. Hecha al coqueteo de tres siglos, se dió a ensayar gestos y posturas, a fingir angustias y dramas falsos y quedó entregada al histerismo heroico de unos gritos.

La generación del 98 asumió con toda fidelidad la representación de ese estado de conciencia nacional. Hablaron de sus males, propusieron remedios, pero España remonta el 900 y sigue acelerando su decadencia y su incapacidad para una afirmación enérgica en el mundo. ¡Qué tendrían aquellos remedios o cuáles serían aquellos males, que no acusaron la más ligera mejoría!

Ni males ni remedios fueron señalados con fortuna. Porque aquella generación, como el pueblo que simboli-

zan, no sabía bien lo que quería. Tenían muy dentro a España para poderla enjuiciar con objetividad y tino. Como a Unamuno, España «les dolía en el cogollo del corazón».

Macías Picavea, acaso el más representativo pero el menos recordado hoy (quizá por falta de un Navarro Ledesma que lo redescubra), traza al carbón en un libro doliente y ronco[4] el panorama hispánico. Frente a él propone soluciones en total desacuerdo con la psicología diseñada. Pretende, por lo tanto, nada menos que cambiar la psicología de la raza. Con terapéutica semejante los problemas tienen difícil solución.

Joaquín Costa, más escultor de ideas que de realidades, arquitecto de pueblos sin individuos, busca las raíces de la españolidad en el Romancero («nuestra Biblia», según Ganivet)[5], en el Cid, en las municipalidades, pero luego manda echar «doble llave al sepulcro del Cid para que no vuelva a cabalgar» como antídoto de nuestros loqueos militares, y manda recluir en su casa a Don Quijote para castrarnos de idealismos imposibles, y hasta pide romper con lo mejor de la tradición para ensayar con personalidad propia las empresas de nuestro tiempo. Llega a decir: «Despojémonos de nuestras glorias literarias, como de nuestra preponderancia política y militar nos ha despojado la sucesión de los tiempos». Y, sin embargo, declara su entusiasmo por la Monarquía representativa (no parlamentaria), recoge el testamento de Isabel la Católica y sueña con expansiones africanistas. Ataca a los republicanos como cómplices del desastre colonial, insulta al pueblo cuya virilidad pone en duda, aplica «el termómetro a la sangre nacional» y observa que baja la temperatura, y aún no está seguro de que

---

(4) «El problema nacional». Madrid 1899.

(5) «Divina creación literaria de nuestro pueblo». Costa.

haya sangre, «pues el calor se concentra en las lenguas»; luego se hace republicano sin renegar de la dictadura del «cirujano de hierro», ataca a los Borbones y preconiza a todo trance la *europeización* que él mismo aclara repetidas veces. He ahí el programa de Costa[6].

Unamuno, el más aprensivo negociante de la propia salvación, agónico y supercivilizado, y a la vez rudo y presocial, que sale de la selva del espíritu sacudiendo las melenas de las ideas, se revuelve contra el idioma, contra la Historia, contra la sociedad contemporánea. Canta el ruralismo y socava con sarcasmo la fe en la valentía nacional; discute el casticismo y pide «abrir de par en par las ventanas al campo europeo para que se oree la patria», ya que los pueblos tienden a fosilizarse cuando viven sólo de recuerdos. Y «hay pueblos que de puro mirarse el ombligo nacional caen en sueño hipnótico y contemplan la nada»[7]. Pero de otra parte ataca la ciencia y el progreso. «¡Maldito lo que se gana con un progreso que nos obliga a emborracharnos con el negocio, el trabajo, la ciencia para no oír la voz de la sabiduría eterna que repite el *Vanitas, vanitatum*»[8]; su espíritu aparece siempre vuelto hacia los clásicos, canta a Castilla, se vierte en citas místicas y evangélicas, pide la africanización y sueña con el rescate del sepulcro de nuestro señor Don Quijote.

Ortega y Gasset (repitamos que atendemos en la calificación de «generación del 98» más al espíritu que a la cronología), gran vigía de horizontes, «uno de los doce pares del intelecto europeo», preciso y asentimental,

(6) «Reconstitución y Europeización de España». 1900 y 1901. «Crisis política de España». (Discurso en los juegos florales de Salamanca).

(7) Unamuno: «Sobre el marasmo actual de España». Ensayo V de «En torno al casticismo». Ensayos-II-1916.

(8) «La vida es sueño» (Ensayo sobre la regeneración de España) Ibid. Tomo 2.°.

dijo en la revista «Faro», en 1908: «Me importa más Europa que España, y España sólo me importa si integra espiritualmente Europa»[9]. Es lógico, porque busca una cultura española que no ha existido en el pasado: «Yo ambiciono, yo no me contento con menos que con una cultura española, con un espíritu español. Y esto no existe: por mi parte, dudo que haya existido»[10]. Para ello hay que desoír la tradición, ir contra ella. «De entre los escombros tradicionales urge salvar la primaria sustancia de la raza, el módulo hispano, aquel simple temblor español ante el caos». «Para ello es preciso que nos libertemos de la superstición del pasado, que no nos dejemos seducir por él»[11] porque «es tan desmesurada nuestra evaluación del pasado que por fuerza ha de deformar nuestros juicios sobre el presente... ¡Cuánto no ha estorbado y sigue estorbando... la idea de que en el pasado poseímos una ejemplar cultura cuyas tradiciones y matrices deben ser perpetuadas!»[12]. Es más: «La descomposición del poder político logrado por España en el siglo XVI no significa, rigurosamente hablando, una decadencia. El encumbramiento de nuestro pueblo fue más aparente que real y, por lo tanto, es más que real, aparente su descenso»[13]. Sin embargo, en el mismo libro página 160, dice: «de 1580 hasta el día, cuanto en España acontece es decadencia y desintegración... Hasta su cima (Felipe II) la Historia de España es ascendente y acumulativa: desde ella hacia nosotros es decadente y dispersiva». En suma: No hay cultura española pero hay que forjarla. Para ello hay que libertar el «módulo hispano» aprisionado entre prejuicios e ideas fal-

(9) Citado por ¿Pastor? en un número de «La Gaceta Literaria».
(10) Personas, obras, cosas... 1922.
(11) «Meditación del Quijote». 1922.
(12) «España invertebrada». Prólogo. 1922.
(13) Ibídem.

sas. Uno de los más graves es la excesiva admiración por las tradiciones del pasado. Tenemos, pues, que desprendernos en una ágil talonada del pretérito que se aprieta bajo nuestros pies. Hay que regenerar no restaurar. Lo que políticamente se llamó la Restauración fue una pantomima que, o no restauró nada o vino a restaurar lo que no hacía falta: esa Restauración fue un panorama de fantasmas y Cánovas el empresario de la fantasmagoría»[14]. Sin ella «se perdió la sensibilidad para todo lo verdaderamente fuerte, excelso, plenario y profundo... Fue una etapa de perversión de los instintos valoradores»[15].

Pero esa «regeneración es sólo el deseo: europeización es el medio de satisfacerla»[16]. Ya apareció la receta común a los hombres del 98: la *europeización*. Y lo grave es que la fórmula no es sencilla de despachar. Costa y Unamuno vacilan entre la europeización y la africanización. Se les va el sentimiento a Africa y la razón a Europa. El mismo Ortega declara: «Un gran bilbaíno ha dicho que sería mejor la africanización; pero este gran bilbaíno, don Miguel de Unamuno, ignoro cómo se las arregla que aunque se nos presenta como africanizador, es, quiera o no, por el poder de su espíritu y su densa religiosidad cultural, uno de los directores de nuestros afanes europeos»[17].

Europeización o africanización. ¿Y por qué no españolización? La España auténtica venía soterrada, latiendo profunda desde los Austrias, pero no tan subterránea que a ratos no aflorara por la presión y riqueza de su vena líquida en espléndido surtidor de luces y cristales.

---

(14) «Vieja y nueva política».

(15) «Meditación del Quijote».

(16) Conferencia en la sociedad «El Sitio» en «Personas, obras, cosas...».

(17) Ibídem.

Mejor que intentar que España sea europea o africana hubiera sido trabajar para abrirle cauce libre y que plasmara su propia personalidad interior estancada o desviada en su curso. Haberse remontado hasta las hondas raíces de la Hispanidad y haberle, no prestado un aparato ortopédico traído de fuera para decirle evangélica pero inútilmente: «¡Levántate y anda!», sino haber estudiado su personalidad para decirle: «¡Sé quien eres!».

Pero a España no se la estudiaba ni se creía en ella: no había fe en su personalidad ni en sus destinos. El pesimismo y la desesperación colorearon todas las actitudes y todas las ideas de los hombres del 98. Todo se rebajó de nivel. Por entonces Cánovas decía: «España es una cábila con pretensiones», y Unamuno encontraba más claro el cabilismo que el individualismo de los españoles. Silvela hablaba con resentimiento político de la «España sin pulso» y Costa aplicaba el termómetro al pueblo español, seguro de su falta de temperatura normal y hablaba de echar *doble llave al sepulcro del Cid.* Con un pueblo así no cabía pensar sinceramente en la regeneración. Por ello se pretendía lapidar la Historia de España y se negaba a nuestro pueblo vigencia y categoría de pueblo civilizado. Leyeron a Borrow, a Gautier, a Merimée y a Dumas y no hallaron muy disparatados sus juicios. Creyeron que, efectivamente, el Africa empezaba en el Pirineo. Y concluyeron en que: o España se europeizaba hasta desperfumarse de sus más íntimas esencias o había que reconocer con dolor de sinceridad que España era un pueblo inferior, que, entregado a sus pasiones elementales, no tendría redención posible.

Era la posición crítica, revisionista, de una generación de intelectuales que angustiados por su pesimismo se comportaba como típicos intelectuales: esto es, no tomando sus ideas de la realidad, sino al revés, queriendo conformar la realidad a sus ideas. Querían reconstruir

el alma nacional pero no aprovechando sus propias características y alumbrando sus íntimas energías, sino tomando un modelo previamente construido y violentando el alma española para hacerla encajar en aquel esquema. No supieron indagar al través de las manifestaciones más espontáneas del pueblo cuál era el perfil primario de la raza, sino que, al revés, usando de ésta como de un martillo, esculturaron una caprichosa personalidad amputando de su bloque las aristas y masas que no convenían al ideal preformado. La España admiradora de leyendas, idealista, sensual y aventurera quisieron sustituirla con una España químicamente pura, culta, europea, reflexiva y municipal.

Pero esa europeización, ¿en qué consiste? Todos guardan el secreto aunque está en la mente de todos. Europeizar es poner el alma hispánica con sus esencias y características al nivel, al ritmo europeo. ¿Cómo? Acentuando la hispanidad, recortando su contorno y abriendo sus poros a la ósmosis de Europa. Más para subrayar bien qué sea el espíritu español hay que ir a su análisis y la 98 llevaba muchos prejuicios, se hallaba en trance espiritual poco apto para un juicio sereno. En primer lugar la obsesión de Castilla, asidero lírico de náufragos; todos la cantan con un estilo sentimental, con un pathos típico y sobre todo con un sentido imperial de la castellanidad. Por eso de ser el protoplasma de la unidad hispana, todos los espíritus gravitan hacia ella con un tropismo enfermizo, mal vigilado por la razón. Y sin embargo, España ha mucho tiempo que dejó de ser Castilla. Castilla no es eje político de España porque España se acumule en torno suyo, pues ha ya mucho que empezó ese *particularismo* o descentralización ya marcado por Ortega[18]. Tampoco es el núcleo psicológico de Es-

(18) «España invertebrada».

paña porque la tristeza, la angustia metafísica, no es determinada en única causa por la tierra parda y ancha de Castilla «cuyo único paisaje es el cielo»; pues aparte de que Castilla no es toda, ni mucho menos, plana, parda y desolada, más triste y doliente, con dolor agónico de inmortalidad, es Andalucía y, sin embargo, su marco, su paisaje, es de los más bellos y rientes del mundo. Hay que tener la mente forrada de niebla literaria para creer que en Andalucía todo es frivolidad, ingrávida consistencia, hervor de risas, rumor de jácaras y oro de vinos. Y que, en cambio, en Castilla todo es hidalguía y serenidad interior, gesto grave y espiritualidad subida, reciedumbre y sobriedad. Todo eso es cliché: que la 98, en esto como en otras cosas, veía antes la españolada que la españolidad. Machado, andaluz, canta a Castilla con tan entrañado sentido de ella, con tanta melancolía, que hace pensar en un contagio literario. Hay, pues, motivo para suponer que cuando la 98 quiere europeizarnos, pero subrayando la españolidad, lo que pretende es poner en relieve a Castilla graduando en sabio difumino el resto hispánico hasta el litoral. Sueña (ya que Castilla ha hecho a España y la ha deshecho; otro cliché) con que Castilla vuelva con sentido imperial a elaborar una nueva España, pero esta vez europea; como si la España de los Austrias no tuviera el gran pecado original de haberse europeizado hasta encubrir con su barniz el españolismo auténtico. Así se ve cómo el afán innovador de la europeización apunta en resabios de tradicionalismo. Más cerca de la verdad radical española está la africanización, sobre todo cuando, como en Ganivet (el último morisco), supone sumergirnos en nuestro propio magma racial, o como en Costa, un deseo también tradicional de expansión militar y colonizante o, como en Unamuno, una vaga apetencia de vuelta al estado de naturaleza, de vida infracivilizada. Mas no debe olvidarse que

España no es árabe, ni morisca, ni goda, ni romana, sino un precipitado de la combinación química de estos y otros elementos, y por lo mismo, hasta cierto punto independiente de ellos.

Otro prejuicio de la 98 es el juicio que España integralmente les merecía: la *españolada*. Ellos llamaban españolada a los cromos abigarrados con que un Byron, un Gautier o un Merimée presentaban a España. Era la llamada España de pandereta. Y tanta importancia dieron a los juicios de esos turistas literatos, tanta alarma les produjo pensar que Europa podía creer que España era así (porque Europa es el ojo vigilante que sentimos quemarnos en la nuca), que acabaron por irritarse contra los toros, el cante jondo, la religiosidad fúnebre y el sombrero ancho. Poco a poco, con estas ideas, se esculturaba la imagen de una España falsa, la visión colorista y superficial de una España bravía y viciosa que se divierte con la Inquisición, con la fiesta de los toros y los carraspeos achulados y alcohólicos del cante. Insensiblemente acusaban la efigie de una hembra desgarrada y sensual que se contorsiona violenta entre escorzos lúbricos, fulgores metálicos de ajorcas y brazaletes y repiqueteo de crótalos. Así era en el 98 la España de exportación; la reproducción exacta de la «Carmen», de Merimée. Y, sin embargo, se irritaban contra ella. Pero nada más que irritar y gesticular, en vez de desposeerse de todo empaque magistral y acercarse humilde, franciscanamente, a aquella desnuda realidad para filiarla y estudiar sus raíces. Con lo cual demostraban ser más españoles que nunca, porque también eso es *españolada*. Toda nuestra vida pública y privada parece realizarse con la conciencia vigilante de que diez siglos nos contemplan como al ejército de Napoleón ante las Pirámides. Engreídos en el espejismo de nuestra Historia nos consideramos únicos protagonistas en un universo de

espectadores. Nuestros gestos son desmesurados; la proporción de los medios a los fines, absurda (nuestro señor Don Quijote salió a instaurar la justicia sobre la tierra con una celada de cartón y una bacía de barbero); la expresión, altisonante y gárrula; el culto del honor, exagerado hasta el ridículo; el honor no es la decantación de nuestra propia estimación, sino el concepto que de nosotros tienen los demás. Nos parece que somos simplemente «lo que los demás nos dejan ser». Y es tan vidrioso y susceptible ese sentimiento que toda nuestra personalidad se conmueve con que se afecte un punto de nuestro honor: el *pun-donor*. Así no hay posible vida interior, trabajada y fecunda. España no parece tener intimidad. En suma, la 98 no hace sino reflejar exponenciada una característica muy española: el ASPAVIENTO, es decir, el giro alocado de unas aspas batiendo teatralmente el vacío. Y el aspaviento no parece tener origen castellano, sino andaluz. Por lo menos, es Andalucía la tierra de la exageración y el gesto; la zona española más enemiga de recatar la intimidad, aunque esa intimidad que exterioriza no sea la auténtica. He ahí la ironía. Ortega, que ha visto en esto, como en todo lo que toca, más claro que nadie, ha dicho: «El andaluz, a diferencia del castellano y el vasco, se complace en darse como espectáculo a los extraños, hasta el punto de que en una ciudad tan importante como Sevilla tiene el viajero la sospecha de que los vecinos han aceptado el papel de comparsas y colaboran en la representación de un magnífico *ballet* anunciado en los carteles con el título *«Sevilla»*[19]. Lo que demuestra que el ASPAVIENTO español es una reproducción disminuida del andaluz. Y es que la cultura andaluza ha prestado no pocos gestos a la fisonomía española. Ortega ha dicho: «Andalucía, que no ha

(19) «Teoría de Andalucía», publicado en «El Sol», 19 de abril de 1927.

mostrado nunca pujos ni petulancias de particularismo, que no ha pretendido nunca ser un estado aparte, es, de todas las regiones españolas, la que posee una cultura más radicalmente suya»[20]. Es verdad: no es particularista, sino imperial. Y no lo es, porque su cultura es tan plena, rica y honda que gravita sobre la unidad peninsular y no teme verse desvalorada en comparación con otra, y muchos menos absorbida; sino que, al revés, como toda verdadera cultura que entrañe «un sistema de actividad ante la vida, que tenga sentido, coherencia y eficacia», tiende, más o menos inconscientemente, a la conquista espiritual de las otras. Y Andalucía ha ya mucho tiempo que conquistó la espiritualidad española. Hasta tal punto, que, comúnmente, al determinar las características de la psicología española, se aducen las que sólo son andaluzas proyectadas sobre el espíritu peninsular. Así, por ejemplo, el meridionalismo pasional de España (Madariaga, Casou, W. Frank, etc.) no es una característica española, sino andaluza. ¿Hay una tónica pasional en el gallego, el astur, el vasco, el catalán y el castellano del Norte? No; es que toda España es un poco Andalucía, y los rasgos de la una se dan, sin discusión, como de la otra. Más adelante, cuando, a través del cante, vayamos nosotros diseñando el alma andaluza, se verá que muchas de sus cualidades específicas se suelen tomar como genéricas españolas. Ortega afirma que «durante el siglo XIX España ha vivido sometida a la influencia hegemónica de Andalucía», y que hacia el 900 «comienza el predominio de las Vascongadas, vascos y astures»; y añade meditativo: «Son curiosas estas pendulaciones del centro de gravedad español entre su mitad alta y su mitad baja, y resultaría interesante perseguir hacia atrás la historia de ese ritmo oscilatario, averiguando si existe

(20) Ibídem.

alguna periodicidad que permita articular toda nuestra historia en épocas norteñas y épocas andaluzas». Nos vamos a permitir, frente al maestro, opinar por cuenta propia, cosa no siempre fácil, porque hay que forcejear mucho para desasirse del enorme campo magnético de su mentalidad. Ortega, que es hoy el maestro de todos, ha matado mucha personalidad con su influencia. Nos vamos a permitir opinar frente a él. Nosotros no sabemos de época alguna en que la cultura astur, vasca o catalana (y alguna de ellas ni siquiera es una cultura) haya invadido, hasta llenarla, el alma peninsular. El simple giro de la curiosidad intelectual, o política, quizá sólo ocasionalmente solicitada, no nos parece bastante para hablar de una época catalana o astur; y mucho menos para pensar que el centro de gravedad español (de la cultura española) bascule entre el predominio norteño y el andaluz. No vemos que la cultura catalana (y tomamos la más enérgica en punto de influencia, y la más rica) se sienta en el alma peninsular y se tacte en su ambiente, como sin duda ocurre, ha ocurrido y está ocurriendo con la andaluza. El arte, la literatura, las costumbres de los andaluces actúan en la cultura española con un rango y una constancia que no permite pensar en alternativas ni pendulaciones. *El cante jondo* ha alcanzado a todas las esferas y todas las latitudes; es decir, que ha ganado más extensión y ha calado más hondo que ningún otro canto regional. Así ha dicho Giménez Caballero: «La música fundamentalmente popular o nacional es el cante jondo, con todas sus variaciones castellanas, manchegas, aragonesas... Los demás (cantos regionales) son, o folklore o zarzuela»[21]. Antes dijimos que España no es ya Castilla; ahora añadimos que toda España es en mayor o menor grado Andalucía; o mejor dicho, Andalu-

(21) «Heraldo de Madrid». 13 de mayo de 1932.

cía representa sintética y exactamente a España. Cierto que su hipersensibilidad y, por lo tanto, su aspaviento, atraen más la atención, pero, por eso mismo, Andalucía nos impone un módulo, un estilo de vida que, queramos o no, tenemos que soportar. Cuando el extranjero busca a España (a la España de hoy, no a la España estratificada en los museos de Avila, Toledo o Burgos, índice de la España castellana, anterior a la unidad peninsular) se dirige instintivamente a Andalucía, y allí, bajo el aspaviento, bajo el gesto desmesurado, halla el latido hispánico; si no descarta el gesto, la España que se lleva, es cierta, pero desmesurada. Y no nos referimos a la menudencia colorista, a la anécdota pintoresca, a lo cutáneo, sino a las más pura esencias españolas allí bien concentradas. ¿Qué sería de la música española sin Falla o Albéniz? ¿Qué de la poesía sin García Lorca o J.R. Jiménez? ¿Qué de las artes de todos los tiempos y formas sin las escuelas sevillanas?...

Otra cualidad española que la 98 vino a contrarrestar, según «Azorín», es la tristeza y el ambiente fúnebre: «Esa generación (dice) ha sido una reacción violenta contra la España fúnebre, la España entregada al placer de los espectáculos de crueldad y de muerte... Apasionados de la muerte han sido Austrias y Borbones; el edificio español más conocido en el Mundo, edificio levantado por un monarca, es un monumento funerario. Si los reyes eran necrómanos, la necromanía era recibida, en el área de la nación, con voluptuosidad; del solio bajaba al pueblo y del pueblo tornaba a ascender al solio. Y así A LO LARGO DEL TIEMPO se iba sucediendo a sí misma una España tétrica... Eran necrófilos los reyes; era necrófilo el pueblo. ¡Hay que considerar la viva complacencia de la masa española por las largas y truculentas agonías, por los entierros, por los cantos plañideros, por los funerales, por las ejecuciones, por las procesiones lúgu-

bres!... Contra esa España fúnebre es contra la que principalmente reaccionó la generación de 1898». Y añade unas líneas después: «La crítica de 1898 es triste; la realidad que censura y plañe esa generación es triste también. Sigue España siendo la espaciosa y triste España de Fray Luis de León»[22]. Es cierto: España es triste... Y lo es A LO LARGO DEL TIEMPO. Lo que quiere decir que no es una tristeza accidental, injertada, embutida en el alma española por una mala política o por un traspié o por un accidente fortuito por ejemplo, sino que es una tristeza de raíces lejanas y profundas, una tristeza temperamental de la raza, una «alegría de estar triste», una voluptuosidad de lo fúnebre, que, como dice el propio «Azorín», «del solio bajaba al pueblo y del pueblo tornaba a ascender al solio». Por eso se simboliza en el panteón de El Escorial. Sí; es cierto. Nuestro pueblo tiene tristeza, siente el aleteo de la muerte y siente la inquietud de su presencia indefinible; es meditativo, está absorto, atento al manar de sus fuentes íntimas y prepara su viaje para la eternidad. Pero gracias a ello la Mística española es superior a la alemana en sentir humano y en acuidad de percepciones íntimas. Gracias a que la raza es triste se escribieron las «Coplas» de Jorge Manrique y «La devoción de la Cruz» y «La vida es sueño» y «El condenado por desconfiado» y «La Celestina» y «El criticón», y, sobre todo, se escribió el gran código de la tristeza española: «El Quijote»[23]. La pintura española es triste desde Zurbarán a Regoyos y Solana, pasando por Goya; tristes son todas las manifestaciones del folklore, y tristes son los propios intelectuales del 98, según el mismo «Azorín» declara. El

(22) «Azorín»: «1898».– «Luz» del 26 de abril de 1932.

(23) Luys Santa Marina dice: «Por extraña coincidencia, Gracián, Quevedo, Mateo Alemán son los primeros pesimistas y los grandes escritores españoles». No nos parece «extraña coincidencia», precisamente.

por su parte, es el mejor condensador de la melancolía nacional y escribe ese monumento de tristeza que se llama: «La voluntad». Y, sin embargo, según «Azorín», esos intelectuales se propusieron reaccionar contra la tristeza española. Parecían reprochársela como un pecado cuando aún no se había demostrado que fuera ni un defecto. La consecuencia de aquella posición crítica es el régimen republicano, dice «Azorín». Pero ocurre que, según Ortega, la República también está triste. ¿Qué indica esto? Que ir contra la tristeza de un pueblo es como ir contra el color de su piel o el acento de su habla. La tristeza, cuando no es consecuencia morbosa, supone un modo de situarse ante la vida, un sistema de actitudes frente a ella, un modo tipo de cultura, en suma. Y pretender cambiar de signo una cultura que es el índice de su psicología es, por lo menos, magistralismo, pedantería.

Sí, admirado «Azorín», más que ir contra la tristeza española le hubiera valido a la 98 estudiarla, respetarla, amarla y contentarse con los resultados de un análisis de ella. Nuestro pueblo es dado, por naturaleza, a los espectáculos de dolor: a la Inquisición, a los toros, a los autos sacramentales y al «cante jondo». ¡Qué se le va a hacer! Podrá individualmente no parecernos bien; pero ahí está su tremenda realidad con tantos siglos de ejecutoria. No hay más que dos posiciones: o alejarse de ella haciendo aspavientos, y se entra por otra puerta en la españolidad, o acercarse a ella con simpatía, tomar nota de sus gestos y calcular sus futuras repercusiones conforme a las circunstancias que la cercan.

* * *

Eso vamos a hacer nosotros, responder a los guiños que nos hace la tristeza española desde uno de sus ángulos: desde Andalucía. Andalucía no sabemos lo que es, ni aunque lo supiéramos habría para qué meter aquí

todo el vasto complejo espiritual de Andalucía en la cuadrícula de una definición. Y gracias a Andalucía, que es todo un estilo de vida, se produce un elevado índice de refracción en el medio español. Quiérase o no, toda España está teñida y traspasada de andalucismo. Nosotros queremos atacar de flanco su viva realidad. Para ello está el folklore, justamente, el más cuidadosamente estudiado de todos los regionales de España, gracias a andaluces sabios y beneméritos que no figuraron oficialmente en la 98. De todo ese folklore vamos a estudiar el «cante jondo», acercándonos a él con los *prejuicios* y con los *pre-sentimientos* que nos da una simpatía racial hacia él, una comunión lírica con el pathos meridional señalado por Ortega. El «cante jondo» es una realidad, y, como toda realidad auténtica, signo o superficie de otra más profunda. Es lástima que el gran Ortega, único para un ensayo de interpretación de Andalucía, haya prejuzgado la cuestión llamando al «cante jondo» «quincalla meridional». Nosotros vamos a estudiarlo en busca de Andalucía, ese pueblo dolido y exquisito que otro gran español, Fernando de los Ríos, ha llamado angustiado y metafísico. Y lo vamos a estudiar sin anticipar si es quincalla u oro de ley.

Concretemos. Para la generación del 98 lo jondo no existe sino como negativa y lamentable realidad. Y toda España para ella era concreción geográfica de lo jondo. No olvidemos que Costa era aragonés; «Azorín», levantino; Maetzu, Baroja y Unamuno, vascos; Valle-Inclán, gallego; Ortega y Cossío, castellanos. Todos ellos, no andaluces, diagnosticaron un mal de la Raza cuyos síntomas más alarmantes eran la frivolidad, el enervamiento y los prejuicios nacionales. Y la etiología de ese mal, o al menos el foco de contagio, había que suponerlo en Andalucía. En ella, en su fondo de barbarie pasional y primitiva, en su indolencia atávica, en su colorismo frenético

de contrabandistas, anarquistas y bandoleros, exportado para el descrédito nacional, pensaban oblicuamente aquellos intelectuales. Su posición crítica era en el fondo *antiandalucismo*, en cuanto Andalucía era la más tumultuosa e insumisa a los postulados de europeización y cambio de raíces.

El cante jondo, en concreto, era despreciado con sinceridad por la 98. Unamuno, tan universalmente español, ni lo cita; Costa y Maeztu, de rumbos europeos, no lo sospechan; Baroja, casi siempre despreocupado y tóxico, aunque comprensivo y tierno en sus corrientes subálveas, habló alguna vez en sus novelas de *lo flamenco*, referido a un organillo, a un fonógrafo o a un bar de camareras, con el mismo gráfico desdén que tiene para todas las basuras suburbanas; «Azorín» es totalmente impermeable para lo jondo; Ortega, ya lo sabemos, ve en él un poco de *quincalla meridional*.

C) EPIGONOS

Tras de la 98 aún queda alguna supervivencia de intelectualismo resentido que traduce el rencor a la España *de pandereta* (hallazgo nominativo de la 98) por una antipatía cruda a la *quincalla meridional*, al andalucismo y sus cualidades más temperamentales y decisivas. *El antiflamenquismo* siguió pareciendo a Eugenio Noel y Federico Oliver una necesidad biológica, política y literaria (sobre todo literaria) de asepsia y europeización. Y arremetieron contra la fiesta de toros y el cante jondo con denuedo mesiánico de iluminados. Mostraban así, con curvo procedimiento, que reconocían la enérgica influencia del alma andaluza proyectándose sobre el área hispánica. Pero en vez de estudiar lo que hay de naturaleza, de inalienable y originario en la cultura andaluza (como toda cultura posible), se dedicaron a componer la

silueta de una España bravía y relajada con los recortes de cromo de todo lo degenerado y prostituido del andalucismo. Y empezaron a desesperarse. Sin pensar que ante los espectáculos naturales que desagradan, el pateo no es un recurso ni de educación ni de eficacia.

D) EL 900

Pasó el tiempo, vino la guerra, y con ella la desbandada de todos los ideales adquiridos por herencia y la conmoción de todos los cimientos; y tras ella, primero un enloquecimiento de la brújula europea desorientada, luego laxitud, sensación de vacío, cansancio de civilización técnica y hastío intelectual que se traduce en hambre oscura de lo primario, lo exótico y presocial, no sabemos si como un excitante más, o como un nuevo módulo de vida. Pero el hecho es que interesa el Oriente, el comunismo, las religiones simplistas y populares, la música de negros, el intuicionismo borroso y la metáfora elemental. En realidad, apetencia de sinceridad, de vivir como se es, con fidelidad al íntimo destino. Ortega descubre que es el nuestro un tiempo de masas que impone sus gustos y preferencias[24]. Gustos y preferencias que se orientan hacia los valores primarios de la vida.

Así, adviene también un auge inopinado del cante jondo. En España, paralela a esa irrupción de las masas en la vida pública, enarbolando sus problemas sociales, se inicia un incremento del cante jondo, hasta tal punto inusitado, que ha llegado a invadir incluso las psicologías regionales más distantes. En Barcelona y Bilbao hay más espectáculos dedicados al flamenco que en Córdoba o en Sevilla. Y es que el cante jondo es fundamentalmente un arte lírico de masas, y de masas socialmente

(24) Vid: «La rebelión de las masas».

sensibles. Como veremos, es en primer término un grito de dolor metafísico que luego se hace religioso y al fin degrada en lo social, bien porque el dolor exalte a la imaginación como en el Norte, o bien porque la imaginación exalte al dolor como en Andalucía. Para aquellos será un estímulo; para ésta, un drenaje; para todos, un resorte biológico que importa conocer.

Pero la masa, con su presencia innumerable y hervorosa, no sólo empieza a incorporarse a lo jondo como un nuevo sexo lírico por donde canaliza sublimados todos sus instintos y dolores, sino que aspira a imponerlo con más noble indumento que el de las juergas pagadas por señoritos; y, con un designio artístico confuso, lo jondo empieza a ser dignificado y ennoblecido en disculpa de no se sabe bien qué pecado original. Y, efectivamente, lo jondo no sólo se extiende y divulga por zonas sociales hasta ahora egregias, sino que se generalizan los concursos, las sesiones de *ópera flamenca* (con desdichada nominación), los cuadros artísticos de flamenco, con más sentido, ¡claro!, de mercancía que de arte, y hasta empieza a inyectarse en la escena, no como un elemento adventicio y decorativo, sino como esencia y como atmósfera que transe y empapa la acción y la escena toda; nueva entidad demiúrgica que justifica con su virtual presencia, como una fatalidad, pasiones y movimientos reales, conflictos y psicología. Ahí está «La copla andaluza», y mejor «El alma de la copla», de la firma Guillén y Quintero de ricas cualidades estéticas; autores que darán su obra jonda el día en que pierdan el pudor de noveles. Y ahí está, sobre todo, la más profunda y fértil creación del alma del cante jondo en «La Lola se va a los puertos...», de los Machado.

Pero lo jondo, purificado en parte de su estigma de inferioridad, desbridado de la sujeción al ámbito nacional, se desborda de él, y, de una parte, cruza el Atlántico,

y en América da esa variada floración tropical, azucarada y soñolienta de las guajiras, vidalitas, milongas y colombianas, hijas bastardas que, como dice A. Salazar, entran «en lo más corrompido del flamenco»; y de otra parte, tramonta el Pirineo y empieza a incorporarse a la sensibilidad europea. Primero fue Rusia, acaso por simpática repercusión de dos pueblos angustiados y doloridos, de hundidas raíces en orientalismo ancestrales; Glinka, que aprendió la música jonda de la guitarra de un granadino; Rimsky-Korsakof, oficial de la Marina rusa, que trasladó muchas de sus melodías a sus partituras desoladas de infinitud y de dolor metafísico; Borodine, Mussorgsky, Bakalenikoff, Balakirev, etc. Y luego a París, el gran resonador universal, donde lo jondo empieza a desnudarse de arreos localistas y a vestir la severa túnica del arte más excelso. Allí al lado del jazz, símbolo de la alegría juvenil y fisiológica de una raza satisfecha, llegada allí como un excedente vital, están la balalaika y la guitarra, signos melancólicos y quejumbrosos de pueblos desesperados que lloran, compartiendo la atención de un mundo abigarrado y cosmopolita. Allí, conviven con Manuel Pizarro, cantor de tangos argentinos, y con negros invertebrados y sonrientes, los coros rusos y los gitanos de smoking. Y Amalio Cuenca, y «la Joselito», y «la Argentina», y Vicente Escudero, excelsas magnitudes de nuevos sacramentos estéticos de lo jondo que, a cambio de la pérdida de su rudeza de folklore pintoresco, empieza a adquirir la gracia y la serenidad de un arte maduro y sublimado. Un arte místico, de simbolismo torturado de bayadera, en «la Argentina», y un arte reflexivo, depurado, de intelectual, en Vicente Escudero.

Pero el jondo, arte de masas, no podía pasar inadvertido para las minorías fieles a nuestro tiempo. Sin embargo, el prejuicio en contra de lo jondo sembrado

por la 98, ha retrasado sin duda este acercamiento de los intelectuales.

Distingamos, para comodidad nuestra, tres grupos de intelectuales: ensayistas u hombres de letras no especializados; artistas (poetas, músicos, pintores) y literatos especialistas (folkloristas, arabistas, historiadores, etc.).

Ensayistas.– Después de la 98, entre los ensayistas, persiste la desconsideración para lo jondo, no obstante guardar algunos de ellos en su vida privada una profunda simpatía hacia él. A otros, la sequedad racionalista y el barniz europeo los hace impermeables.

Rafael Cansinos-Assens, uno de los más *cultos* de nuestros *intelectuales*[25], no tiene, que sepamos, un ensayo específicamente destinado a lo jondo. Pero su sensibilidad hebrea le lleva a constantes alusiones y resonancias. Gran parte de su literatura es jonda, denunciada por su inexorable tropismo semítico, por sus períodos fastuosos en amplios círculos, por el barroquismo de sus tropos sensuales y por su tembloroso filosofismo sentimental; calidades, todas ellas, decisivas de lo jondo.

Por el contrario, Eugenio D'Ors, el menos culto de todos los intelectuales españoles, el hombre de más noticias y menos amasado espíritu, se atreve (con la inconsciencia y la temeridad del intelectual que se cree superior a todos los hechos por llevar un maletín lleno de ideas y sistemas) a escribir unos «Motivos de Andalucía»[26]. Motivos que, naturalmente, le sirven para obtener estos hallazgos: que las casas de Ronda «parece que crían barriga»; que los borriquillos de Andalucía siempre se les encuentra en viaje de vuelta; que el andaluz traba-

(25) Recuérdese el valor que para nosotros tienen estas palabras.
(26) «Cuando ya esté tranquilo».

ja aunque no lo parezca; que eso de la España africana es un lugar común, y otros descubrimientos de esta mente filosófica hecha a elevar la Anécdota a Categoría y rebajar todas las Categorías a la magnitud de estos hallazgos. Y eso que «la gloria está esperando todavía al escritor que sepa hablar de Andalucía como Albéniz supo cantarla». Seguramente ese escritor no es él; pero D'Ors no lo toma en cuenta, y se acerca a Andalucía y nos muestra que sobre ella patinó sin más ocupación que abrir los ojos mucho sin enterarse, fingirse superior al desleimiento lírico y a la anécdota pintoresca, y formar haces y montoncitos de datos que sólo servirán después para llenar de páginas un librito de sintaxis desvertebrada.

Ortega y Gasset, alma porosa, sedienta, de absorberlo todo y de exprimirse en todo, es el más capaz y obligado para un estudio de lo jondo; pero ensaya una «Teoría de Andalucía» que, a pesar de sus atisbos certeros, no da la tónica esperada de él por partir del prejuicio de la *quincalla meridional* y, sobre todo, por ese su aristocratismo que le incapacita para acercarse a lo jondo, que es radicalmente instinto y dolor de masas.

Ramón Pérez de Ayala, ágil, escolástico, musculoso, todo complicada sencillez, se halla espiritualmente cerca del hecho andaluz, no sólo porque en su «Política y toros» se va sin titubeos hacia la fiesta que ha sido escándalo para los intelectuales europeizados, sino porque en privado es un buen aficionado al cante flamenco. Un estudio de Ayala sobre él siempre hubiera sido luminoso y valiosísimo.

Otro tanto puede decirse de Fernando de los Ríos, magnífico espíritu condensador de esencias jondas, pero que no las ha dado a luz en sistema orgánico de ideas.

Gabriel Alomar, humanista, señorial, helénico, febril

y visionario; Araquistain, preciso y acerado, pero deshidratadas las fuentes sentimentales para estudiar hechos humanos, están situados a mucha distancia del hecho jondo.

Sólo un levantino, manufactor de gasas líricas para bailes de salón de té (Federico García Sanchiz) ha dicho sin entusiasmo, con la atérmica vaguedad del inconstante amador de imágenes[27]: «el cante jondo no es una de tantas curiosidades folklóricas, sino el drama de la Humanidad encadenada», frase tan exacta y rica de ecos que por sí sola compensa la lectura del resto del libro.

Giménez Caballero, giróvago y tornasolado, sabidillo, guasón y original, hecho a la busca de ángulos inexplorados y de aristas de intersección en que las cosas se hieren, ha merodeado en torno de cosas jondas, pero más por prurito de mariposeo en torno a lo intacto literario (a que le lleva su natural ingravidez) que por un serio afán de comprensión amorosa. Su curioso libro «Los toros, las castañuelas y la virgen», bello y gracioso, para nuestro objeto, no se puede tomar en serio.

José María Pemán sabe gustar lo jondo. Su último libro «La vencedora», de bellas y cuidadas estampas, tiene exactas observaciones que el prejuicio político impide encuadrar debidamente.

Artistas.– Los primeros en percibir la honda belleza de lo jondo y gravitar amorosa y estéticamente hacia él fueron los artistas. Y ello es explicable. El artista es sustantivamente un hombre extraordinariamente culto que sabe pocas cosas, pero radicales. En él la razón es una ortopedia útil pero secundaria para la vida de su espíritu. Su omnisentido es la sensibilidad intuitiva. Por eso la riquísima vena estética de lo jondo no podía fluir sin atraerle con su rumor.

---

(27) «El viaje a España»

En artes plásticas el motivo jondo ha sido cultivado con delectación pero sin preeminencia; acaso por temor a esa excomunión artística que parece amagar a todo pintor o escultor que no se hace un poco parisino, es decir, internacional. Y mucho más si cultiva temas españoles ya declarados tabú y «españolada» por la generación del 98. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX, desde Goya a Benlliure, Zuloaga y Romero de Torres, los motivos jondos y taurinos (dos fobias elegantes de todo intelectual) se dan con alto designio artístico. Pero los beocios de una cultura tallada en esquemas muertos llamaron a Goya arbitrario, a Benlliure hombre de oficio y a Romero de Torres superficial. De este último, sobre todo, que consiguió lo que sólo han podido conseguir los grandes maestros como Velázquez, el Greco, Zurbarán y los buenos imagineros españoles, esto es llegar con su arte al alma del pueblo, de Romero de Torres, decimos, aún hay quien deduce su inferioridad artística de la popularidad fervorosa de sus lienzos. Es decir, su arte es inferior, no porque así resulte de un examen objetivo de su obra, sino porque gusta a la masa. Y la masa (se piensa) es por definición incapaz de sacramento artístico. Hay que tener mucho flato de teorías en la cabeza para pensar así. Porque se habla mucho hoy de un arte de masas y un arte de minorías, pero la verdad es que las nuevas minorías tienen (quizás sin sospecharlo) las mismas preferencias que las masas nuevas. Unas y otras son deportistas, cineastas, despreocupadas, inobedientes, histéricas para todo lo nuevo y arbitrario, y obsesas para lo elemental.

En los poetas, hasta el 900, ya hemos visto que no se rastrea lo jondo. Al partir del 900 el panorama lírico varía. En él se dan todos los tonos y todos los matices; desde Jorge Guillén, Gerardo Diego y Pedro Salinas (maravillosos en captaciones sintéticas a fuerza de mas-

turbarse la fantasía y rebañarse la sensibilidad para la fábrica de sus poemas, pero por eso mismo a distancia sideral de lo popular y jondo) hasta Villaespesa y Carrere, vagabundos y alucinados peregrinos de todo rito popular. En Villaespesa lo jondo zumba como una obsesión, bordeándolo a menudo con cenefas moriscas y legendarias, y enjoyándolo, en agitanada negligencia, con tropos mustios y raídos y metros enfáticos que suenan como las bóvedas de las criptas: a silencio mohoso y funerario. Su gran talento se ha desflecado por las cien vertientes de la facilidad. Carrere, espiritualmente enfermo de muchas lunas, inconexo, desgarrado y buen catador de toda la ciénaga hirviente de lo humano, está más próximo para detener lo jondo en las redes de un poema, pescarlo entre sus mallas. Basta recordar uno magnífico: «Treno gitano», cuajado de sensibilidad jonda.

Pero donde se sensibiliza estéticamente el alma andaluza es en otros grandes poetas.

Antonio Machado, transido de tristeza de cartujo, apenas hace aflorar en sus poemas de solitario el motivo concreto de lo jondo. Sólo hay uno epigrafiado así: «Cante hondo», anerviado y pobre, como de un imitador. Pero siempre ha podido sopecharse que la lírica de Machado es jonda, aún cantando a Castilla y sus páramos, sus álamos, su silencio tenso, su tiempo muerto, sus ruinas crepusculares. Machado tiene melancolía de califa, tiene pena. Y la pena es (ya lo veremos) un complejo espiritual jondo, andaluz, como la saudade lo es de Galicia y la sed mística de infinitud de Castilla. Machado tenía necesidad de cantar el cante jondo porque lo llevaba dentro, en voluptuosa rumia. Y lo cantó. Un día, con su hermano Manuel, reunió todos los aromas de lo jondo en un símbolo y lo inscribió así en el Registro: «La Lola se va a los puertos». A su hermano le debe Andalucía,

además, un libro de bellísimas coplas, poemas en capullo que dan más de lo que anticipan.

J. Ramón Jiménez, ternura cerebral, sensibilidad desnuda, velada por un ramaje de ideas, alborozo púdico de manantial y sereno temblor de río, busca la intimidad de los rincones; un rincón geográfico para vivir, otro lírico en la sensibilidad para hablar bajo, y otro, inédito y goloso, en las palabras para sugerir. Lo jondo está en todo él; en su aristocratismo hermético de Faraón, en su quietismo musulmánico y en su gozosa ternura, que es también un ingrediente de la pena. No importa saber en qué poemas se ha herido con lo jondo. Ahí está «Platero», el borriquillo andaluz con nombre gitano, que es todo él un monumento vivo de la Andalucía rebelde y resignada.

Y Alberti y Villalón, aunque un poco desnaturalizados por la lírica rizada de vanguardia, sobre todo el primero. Y arriba de todos los poetas españoles (en relación con lo jondo) el genio torturado de calentura y serenidad de García Lorca, lírica caliente de sol e higueras, de sensibilidad morena y pathos gitano. Y no pensamos sólo en el «Poema del cante jondo», sino más bien en el magnífico «Romancero gitano», traspasado de pena honda y de angustias de raza. Gracias a dos artistas excelsos, García Lorca y M. de Falla, que se atrevieron a organizar una fiesta de cante jondo en el Albaicín, ese arte se ha desnudado de inexplicable pudores, de su oscuro sentimiento de inferioridad.

Músicos.– La música, por naturaleza más próxima pariente del folkore que otro arte, más influida directamente de motivos populares, ha sido en España la primera forma artística que se inspiró en lo jondo y de él se coloreó sin rubores. Y es natural, ya que, de lo jondo, la manifestación suprema es el cante. Por eso, aun en los músicos españoles más distantes geográficamente de

Andalucía, se encuentran rastros y expresiones jondas; generalmente más bien con sentido de lo pintoresco fácil, del colorismo cutáneo, que de la calidad y nobleza artística, es verdad; pero no por eso ha de desconocerse el magnetismo inconsciente que sobre ellos ha ejercido. En las partituras de Chueca, de Chapí, de Caballero, de Barbieri, de Bretón, etc., hay cien vetas y corrientes de él. Y no digamos en Serrano, Turina, Granados, el gran Albéniz y sobre todo el genio equilibrado y magnífico de Manuel de Falla. Al lado de estos nada significa el poematismo anárquico y desfibrado, la literatura musical difusa de algún que otro cerebral, muerto de técnica.

Entre los hombres de letras especializados, los primeros y más abnegados entusiastas de lo jondo han sido los folkloristas. Apenas iniciada en Alemania la nueva ciencia prende sus esquejes en España gracias a la solicitud, el entusiasmo y a la atuetanada cultura andaluza de unos cuantos hombres tan beneméritos como modestos, que empiezan a recoger y estudiar toda la psicología racial andaluza vertida en su refranero, en sus costumbres y en sus coplas, temerosos de que el gran tesoro disperso del alma andaluza, ya depreciado, se perdiera. Pero eran folkloristas nada más y no dieron el paso decisivo para deducir de esas coplas y refranes aquella psicología. Quizás creyeron que su acendrado andalucismo les privaba de la objetividad indispensable. Además faltaba un folklore musical, pues aunque ya Pedrell, Tárrega y otros labraron en parte sobre él, ha perdido continuidad y tradición. Sólo Salazar, Bacarisse, Esplá y alguno más están preparados para ello, pero albergan demasiado horror a lo popular y demasiada predilección por la técnica sabia para acometer la empresa de un buen estudio del folklore musical andaluz. Los comentarios de Salazar al último Congreso musical oriental de El Cairo, donde se ha inaugurado un Conservatorio

de música oriental[28], son comentarios de oficio y aun a instancia de parte y, por lo tanto, desganados e inentusiastas. Salvador Bacarisse (creemos) ha hablado no ha mucho, con desdén, del *pintoresquismo* de Albéniz. Ignoramos las razones de orden técnico que pueda tener el joven compositor para tan despectivo enjuiciamiento, pero el sentido impresionista de lo jondo en Albéniz es de tal calidad artística que le pone por encima de todos los adjetivos deteriorantes de músicos intelectuales.

Recientemente se ha iniciado en España una labor folklórica que, de persistir en ella con entusiasmo y pericia, puede tener para lo andaluz consecuencias de largo radio. Nos referimos a una discoteca que prepara el Centro de Estudios Históricos para las hablas regionales y, especialmente, para el cante jondo. Pero con sentido de conservación, de curiosidad y de museo. Es decir, con designio científico. Y nos tememos que quede en eso: en museo, en noticias catalogadas y músicas fósiles de discos. Que tendrá un gran valor histórico pero que no servirá de estímulo vivo al arte jondo, de Escuela de ese arte. Agradezcamos al eximio Pidal y al entusiasta Torner la iniciativa, pero añadamos que la labor de esa discoteca debiera completarse con una sección de «Teoría y práctica del cante jondo», incluida en el plan de estudios de la Escuela de Estudios Arabes, de Granada, fundada ya bajo la dirección de un gran joven arabista español, Emilio García Gómez. Con ello no sentaríamos una novedad, puesto que hay un Conservatorio de música oriental en El Cairo y otro, con prácticas de cante, en Rabat, donde por cierto lo jondo andaluz ocupa un lugar de

(28) El éxito en él, del cante jondo, ha sido tal, que la Prensa egipcia ha llamado a la fiesta de inauguración «Congreso del cante jondo». Véase un interesantísimo artículo de Gil Benumeya, en *Ahora*, no recordamos de qué fecha del 1932.

preferencia, al lado naturalmente de la música y canciones cabileñas. Esto mismo y aun algo más propuso Gil Benumeya; que se funde una Universidad en que lleguen a reunirse con amor «la música popular andaluza, el arte árabe sabio de Siria y Egipto, la música sabia de Falla, Albéniz y Granados y las melodías marroquíes en sus dos grandes escuelas: «El ala», música seria, y «El griha», música alegre y popular[29].

Un grupo de intelectuales, de la clasificación que hemos hecho, nos resta por comentar; los arabistas. Pero como en ellos se plantea la cuestión de los orígenes y antecedentes de lo jondo, pasamos con ellos al capítulo siguiente.

(29) «Ni Oriente ni Occidente».

LIBRO SEGUNDO

ANTECEDENTES DEL CANTE JONDO

A) LA CULTURA ANDALUZA

La determinación histórica de los orígenes del cante jondo es un problema cuya solución ni aun su planteamiento nos corresponde. Hay en ello problema y grave porque, como ha dicho Medina Azara[1]: «En una materia donde faltan casi todos los datos históricos no se debe hacer intentos de reconstruir sin ligaciones; aunque el historiador tiene que ser poeta, no conseguiremos historia sólo con poesía». Efectivamente, en la indagación de los orígenes de una costumbre, de una tradición o de una leyenda, puede llegarse a aislar el hecho generador, el fermento original que, con una atmósfera histórica apropiada lleva a la automática repetición, a la colaboración anónima o a la gloria umbrátil del mito. Pero cuando (como en el caso del cante jondo) se trata de una manifestación del espíritu popular, acaso de un carácter etnológico, no cabe investigación de orígenes

(1) «Cante jondo y cantares sinagogales». Rev. de Occidente, núm. 88.

sino, a lo más, un estudio de su evolución desde un arbitrario punto de partida.

Pero nuestro objeto, en el presente capítulo, no es la averiguación de los orígenes del cante sino una exposición general de todos los datos precedentes que pueda prepararnos para una interpretación del hecho andaluz, de lo jondo, que es para nosotros pathos y estilo del alma andaluza. Buscamos Andalucía a través del cante jondo, pinchando éste por diversos puntos en tanteo de investigación de la vena andaluza más profunda y original.

* * *

Al estudiar, siguiendo con la línea ya gloriosa de nuestros arabistas (desde Conde y Gayangos hasta Codera, Ribera, Asín Palacios, González Palencia y García Gómez), el vaciado contratipo que el pensamiento musulmán imprime en la cultura hispanoandaluza, empecemos por determinar con urgencia esto que para nosotros encapsula un dato fundamental: No hay para qué hablar de una cultura musulmana previa al injerto español, ya que los más espléndidos frutos de la llamada cultura árabe se dieron sólo al contacto con el alma andaluza. Fue ésta la que inyectó espíritu en la vida sensual y reblandecida del Islam. Blas Infante recientemente[2] ha recordado el viejo matriarcado de las culturas andaluzas: la campaniforme, la cupuliforme, la tartessia y la arábigo-española o del andaluz. Vengamos nosotros a esta última:

La magnífica cultura arábigo-española no esplende con su exponente máximo hasta los siglos XI y XII, es decir, tres o cuatro siglos después de la irrupción de los

(2) Conferencias en el Centro Andaluz. 26 y 28 de noviembre de 1932.

musulmanes en España, tiempo bastante para que la fermentación andaluza corrompiera y transformara la cultura invasora, asimilándose, claro está, muchas de sus características. En ese intercambio ambas culturas se desdibujan un poco para conjugarse. La separación entre los imperios musulmanes del Oriente y Occidente no era ya sólo un hecho político, sino también social y de razas, es decir, desgajamiento en una cultura de ramas que han de transplantarse como esquejes a terrenos ya sedimentados por otras. Así se explica que en la batalla en que fue vencido El-Elá (general de un califa abásida) no se llaman, por los autores arábigos, árabes a los soldados de Abderraman, sino andaluces[3]. Porque andaluza era ya toda la cultura llamada arábigo-española. Y ello es muy explicable. Los árabes trajeron a España pocas mujeres; hubieron, pues, de tomarlas entre las indígenas del país colonizado, por lo cual los árabes españoles atenuaron desde el principio su pureza aborigen. Desde el principio, decimos, porque al casar Abdelazis con Egilona, viuda del rey don Rodrigo, se da el primer injerto conocido árabe-español. Poco a poco ambas razas se enlazan y confunden. Esposas de Emires y Califas fueron españolas y específicamente andaluzas, a lo largo de ocho siglos de convivencia.

Sin embargo, «en el mercado de Córdoba aparecen muy variadas las razas de esclavos, pero se nota la superabundancia de esclavas gallegas y, sobre todo, el aprecio especial que de éstas se hacía en los contratos de cambios de esclavos»[4]. Y esta sangre gallega supone una contribución étnica de importancia si se tiene en cuenta que la denominación «esclava gallega» servía para designar tanto a la muchacha en plenitud de atrac-

(3) «Historia de Andalucía». Alejandro Guichot.
(4) «El cancionero de Abencuzmán». Julián Ribera.

tivos a propósito para manceba del dueño o señor, como para la esclava núbil apta para casarse[5]. (Subrayamos este dato porque más adelante ha de cobrar algún relieve para nuestra interpretación de Andalucía). Además en el tejer y destejer de la llamada Reconquista, al lado del árabe aparece el hebreo, venido mucho antes que él, pero espontáneo colaborador suyo por su situación angustiosa de pueblo odiado y perseguido que esperaba resignado la posibilidad de ser comprendido y respetado en su doliente éxodo. Esta esperanza debió de avivarse con la vecindad de un pueblo, como el árabe, que no albergaba contra él el prejuicio religioso. Y, sin embargo, el árabe mismo no le trató, a veces, mejor que el cristiano. Por otra parte adherido al musulmán vienen berberiscos que refuerzan otras ancestrales influencias africanas y con ellos los almohades, oriundos del Senegal y los almoravides, aborígenes del Norte de Africa. Y de este modo en ese tejer y destejer de la llamada Reconquista se van desconchando esas variantes híbridas y epicenas de los renegados, los mozárabes, los marranos, que son ya unidades definidas, producto de corrientes osmóticas recíprocas entre aquellos pueblos. Es decir, que la cultura árabe se colorea y funde en la indígena, a su vez teñida de otras preexistentes y se produce la última cultura andaluza. No se hable, pues, tan sólo de influencias árabes en Andalucía, sino también de reinfluencias andaluzas en el mundo musulmán; el producto es lo jondo.

No es cosa de ir en rebusca de todos y cada uno de los rasgos psicológicos que mutuamente se han prestado ambas culturas. Recojamos sólo aquellos que puedan bastar a nuestro propósito, rehuyendo así todo abuso erudito y doctrinal.

(5) «Actas matrimoniales y judiciales», de Abuchafar Ahmed, citado por Ribera. Ibid.

B) CONTACTO MUSULMAN.– FILOSOFIA

Ribera y, sobre todo, Asín Palacios, estudiando el pensamiento filosófico andaluz, ya en su mística, ya en su racionalismo y heterodoxia o ya en su escatología, nos descubren la honda y rica corriente filosófica que desde el neoplatonismo y aun el panteísmo oriental, irriga y fertiliza a través del sufismo musulmán, la cultura occidental. En general los arabistas coinciden en apreciar una tónica panteísta en la filosofía árabe, pero dentro de ese panteísmo aislemos nosotros dos aspectos: *el racionalismo* y el *misticismo* sufí; el primero es alejandrino y cristiano; el segundo se incuba en el panteísmo sentimental de Persia y la India. El que se ha supuesto fundador del racionalismo árabe, Al Kindi, hunde sus raíces doctrinales, según Renán, en los sirios cristianos, que en rigor, derivan de los comentaristas de la escuela de Alejandría[6]. Tofail, el Autodidacta, es un peripatético al modo alejandrino, aunque ascético y purificante hasta el punto de haber sido inspirador de los cuáqueros, según Renán. Vacherot[7] llega a suponer que Plotino fue directamente traducido al árabe; aunque ello no sea cierto, las fuentes de Averroes, estudiadas por Renán, dan un claro antecedente de peripatismo alejandrino. En cambio, a partir de Alfarabi, se inicia el desarrollo del misticismo árabe perfumado de esencias orientales. El propio Averroes advierte en Avicena, continuador de la mística de Alfarabi y Avempace, un tono panteísta puro al modo de Oriente. Ese misticismo panteísta culmina en el máximo pensador del sufismo, en Algacel «el espíritu más original de la Escuela árabe», el cual al hacerse sufí «emprendió la tarea de probar la impotencia radical

(6) Renán: «Averroes y el Averroísmo». Traducción González Blanco.
(7) «Histoire critique de l'Ecole de Alexandrie».

de la razón que ha seducido siempre a aquellos espíritus más ardientes que sabios»[8].

En resumen: la filosofía musulmana racionalista en Averroes, Avempace y Tofail se impregna pronto de un tinte subido de misticismo sufí que recuerda el panteísmo extático de los brahamanes. Y surge la cuestión: ¿cuáles son los antecedentes de esta doble forma del pensamiento andaluz? Por de pronto todos coinciden en que el genio árabe es poco apto para la filosofía. Es más, la animadversión hacia la filosofía era tanta que, según El Makkari, había que ocultar los libros que de ella trataban. Los filósofos eran perseguidos y los libros filosóficos quemados. Y ello, no sólo por el pueblo, sino también por Emires y hombres cultos. Y no sólo entre los musulmanes, sino también entre los aborígenes andaluces. Esa animadversión, en los Emires, puede explicarse como una habilidad política para granjearse la popularidad. En los intelectuales, como una reacción contra el racionalismo heterodoxo frente a la observancia rígida y dogmática de «El Koran». El movimiento batini es el espíritu contra la letra de la interpretación coránica. Y en el pueblo, por razones de psicología étnica, como entiende Renán cuando dice: «Encerrados como todos los pueblos semíticos en el estrecho círculo del lirismo y el profetismo, los habitantes de la península arábiga no tuvieron jamás la menor idea de lo que puede llamarse ciencia o racionalismo». Pero la resistencia andaluza a la filosofía tiene seguramente otras raíces que una buena historia de la cultura andaluza nos haría ver. Porque la tradición prearábiga de Andalucía tiene fecundas venas filosóficas desde Moderato de Gades y Séneca hasta las formas más modernas del cante jondo, pero siempre de un racionalismo rebajado, como en el estoicismo dulce y

(8) Renán. Ibid.

pesimista de Séneca, que preconiza el suicidio como un instrumento de lucha contra el mal o en una forma mística, esotérica y arracional, como en el pitagórico Moderato o en el sufismo. Por eso el senequismo es un símbolo andaluz y aun español que ya vio Ganivet y por eso, el sufismo, echa vigorosas raíces en Andalucía. Ya veremos cómo en el cante jondo hay una honda inclinación mística a la vez que una frecuente ironía para sabios y filósofos.

El sufismo musulmán tiene sin duda orígenes, no exclusivos, en la doctrina yoga de la India. El gran Asín[9] se inclina por una influencia preponderante neoplatónica-cristiana ya que en los textos sufíes si son frecuentes las citas de Jesús y San Juan Bautista, no aparecen de Buda como sería de esperar si se inspira en el extatismo indio. Por otra parte, desde los estudios de Barthelemy y Saint Hilaire «son muchos los que creen que los sistemas de la India no son más que un moderno remedo de las grandes escuelas helénicas»[10]. Sin embargo, la superación de esas fuentes alejandrinas por el sufismo musulmán no se puede negar. En Abenmasarra, el gran místico andaluz, «clave de la filosofía arábigo-hispana», se rastrean más lejanas influencias que las de Alejandría. Abenmasarra aparece con algunos discípulos en una ermita de su propiedad en la sierra de Córdoba. Y entre la gente culta se suponía que enseñaba a sus discípulos la filosofía panteísta y atea del sabio griego Empédocles. Enseñaba «una doctrina ascética basada en la purifica-

---

(9) «Algacel; su dogmática, su moral, etc.» y «El Islam cristianizado».

(10) Sáinz Rodríguez: «Introducción a la Historia de la literatura mística en España». Sin embargo, la religión india es anterior, y el misticismo es religioso, no filosófico. El sabio indianistas refiere a «sistemas filosóficos», que ya indican un período de madurez y cultura; pero la filosofía infusa y religiosa de la India es preexistente a la civilización griega.

ción de todo lo corpóreo para llegar a una escatología absolutamente espiritual negadora de premios y castigos»[11]. Sería acaso esta doctrina influencia del monacato oriental cristiano, pero, a su vez, para florecer entre los andaluces precisaba de un clima psicológico propio. Y esto es lo que acaso se descubriera en una historia de la cultura andaluza. Pues ocurre que el sufismo musulmán aparece sin nexo con la tradición andaluza; «El Koran» es fatalista, no místico. «Nada de monjes; la guerra santa es el monacato del islam», se dice en aquél más de una vez. Antes se enlaza con la árabe y la castellana. Y en cambio entre Séneca y la mística castellana no hay nexo de relación, como si la mística del siglo XVI naciera por generación espontánea, ¿no estarán los medios de enlace en una Andalucía no bien estudiada?[12].

Pero además la escuela de Abenmasarra bifurcada en la escuelas de Córdoba y Almería, traslada sus teorías filosóficas al área de la política. En general, todo panteísmo tiende a un sentido comunista de la vida. Así, la secta sufí de los «zendiks» era maniquea, librepensadora y comunista. Abenarabi de Murcia, cuyas lucubraciones escatológicas han sido magníficamente estudiadas por Asín, tiende a veces al igualitarismo social. Pero donde mejor puede verse esta dilatación de lo místico religioso a lo político es en Ismael el Roaxani, de Almería, de quien dice Abenhazam[13] «consideraba la tierra toda como tierra de infieles, cuya sangre era, por lo tanto, lícito derramar, sin que exceptuara de tal sentencia a otros que a sus discípulos». Por la época en que vivía el Roaxani, «roto el vínculo de las provincias con el poder central,

(11) Assín Palacios: «Abenmasarra y su escuela».

(12) Se explica que Blas Infante vea en Andalucía un racionalismo bajo, atenuado por una posición sentimental.

(13) «Abenmasarra y su escuela» y Dozy: «Historia de los musulmanes de España».

las regiones se declararon autonómas, organizándose en cantones o reinos independientes», pues «no hay que olvidar el espíritu de rehabilitación racionalista y de protesta contra el yugo político de los árabes, que representan siempre, dentro del islam, las escuelas «batinies» (es decir, esotérica, espiritualista y cabalista), como también el linaje indígena de Abenmasarra». Es decir, se tendía al nacionalismo arábigo-andaluz, a la estructuración de Alandalus como unidad nacional. Por eso, en nuestros días, Blas Infante, recreador del andalucismo integral autónomo, ha podido decir[14]: «La primera República que existió en España fue la andaluza, de Córdoba, en el siglo XI. Aquella fue una República social, expresión política acaso de las agitaciones societarias movidas por los discípulos de Abenmasarra y posteriormente expresada por el primer partido comunista que apareció en Europa: el dirigido por el almeriense Ismael el Roaxani». Un partido comunista andaluz en el siglo XI; ¡Y aún hay quien cree, corto de vista y largo de tópicos, que el comunismo andaluz es un producto de un fermento ocasional de propaganda...!

Véase la tesis de El Roaxani: «Todas las cosas poseídas en este mundo son ilícitas, y, por consiguiente, no hay diferencia alguna entre los bienes adquiridos por la propiedad industrial, por el comercio o por la herencia y entre los obtenidos violentamente salteando caminos». Y esto «porque lo único que a todo muslim le es lícito poseer es el sustento cotidiano, sea cualquiera el medio para procurárselo». Asín da como móviles conscientes de este comunismo místico los de carácter económico, «el desorden político y administrativo de los reinos de taifas, la guerra civil berberisca con sus saqueos, asesinatos, incendios y violencias, la peste y el hambre...

(14) En «El Sol». Entrevista con Otero.

habían producido un malestar público cuyos síntomas más vehementes fueron las frecuentes revoluciones populares de Córdoba, que, so capa de pronunciamientos militares o políticos, encerraban un fondo de verdadera lucha económica de clases». También señala como causa la depreciación de la moneda y la disminución de la riqueza. Sin embargo, esta interpretación económica de edificante objetividad en Asín, no nos parece bastante para explicar por sí sola el comunismo místico de los masarríes. Porque si bastara, al cesar la causa político-económica que lo produce debería desaparecer su consecuencia. Y, sin embargo, pasaron las luchas de los taifas, y la corruptela económica y administrativa, y el andaluz siguió siendo masarri y comunista. Es que esa rebeldía es consustancial con él, y su demostración es uno de los destinos de este libro. Por móviles económicos solamente no se explican bien estas ideas de El Roaxani: «El amor sexual debe ser libre de todo vínculo religioso». Y «me consta también –dice Abenhazam– como cosa auténtica que Ismael admitía como lícito el matrimonio o unión sexual contratado por plazo fijo». Hay, pues, toda una teoría libertaria de origen filosófico y proyección social (y no al revés) que descubre una de las vertientes más interesantes del alma andaluza y que no puede explicarse sólo por circunstancias económicas, como hacen Asín y Blas Infante.

C) CONTACTO MUSULMAN.– LA MUSICA

Otro fruto del contacto musulmán es la lírica andaluza. La rica imaginación árabe impregnó pronto de temas y motivos, de giros y cadencias, a la poesía andaluza, justificando así la afirmación de don Julián Ribera de que todas las formas poéticas de la Edad Media se nutren de ella, o en ella tienen antecedentes. García Gómez

dice con exactitud[15]: «En todo problema relativo a la España musulmana es preciso contestar previamente a esta doble pregunta: ¿qué dio el islam a Alandalus?; y esta otra: ¿qué dio Alandalus al islam? En poesía, la respuesta es fácil. España dio al islam su lírica propia...: la de los zéjeles y moaxahas... Y el islam dio a España la lírica clásica, la casida del desierto».

Pero de todas las influencias árabes, sólo la música comparte con la filosofía mística y sentimental el señorío sobre el alma andaluza. Así se explica el juicio recogido por Averroes: «Cuando muere un sabio, sus libros se venden en Córdoba; si es un músico, sus instrumentos van a Sevilla». La música en la Andalucía musulmana era un arte entrañadamente popular, sentido por el pueblo como una necesidad catártica de su alma atormentada. Hasta tal punto se embriagaba el pueblo en ella, que el canto y la música «fueron condenados por muchos severos muslimes, fundándose en algunas sentencias del Korán»...; pero la afición innata de los árabes a ambas cosas venció pronto aquella consideración, y aquellas artes llegaron a más altura que nunca. Pronto resonaron en los palacios de los Califas los cantares, el laúd y la cítara[16]. Entre aquellas canciones populares de la Andalucía musulmana y otras posteriores jondas hay parentesco íntimo, «como puede observarse si se cotejan las jácaras, polos, cañas, playeras y otras canciones arabescas que se cantan hoy en España» con otras árabes y judías[17].

---

(15) «Poemas arábigo-andaluces».

(16) Barón de Schak: «Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia». Traducción. Valera.

(17) Soriano Fuertes: «Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta 1850». Es un autor al que A. Salazar ha calificado de *fantástico*.

Pero esa música y ese canto popular pronto encuentra un intérprete que, a los ojos modernos, aparece como el genial creador del cante jondo. Se trata del «artista más original y más intruido que vieron aquellas edades, cuya venida de Oriente causó época en España, pudiendo ser considerado como el fundador de la escuela nacional, por su enseñanza y sus canciones; tal fue Ziriab»[18], gran lírico improvisador e intuitivo, solitario y sentimental, el más rico precusor de Silverio y Juan Breva, Ziriab (que quiere decir «pájaro negro, de canto melodioso», según el Makkari)[19] «a media noche se despertaba súbitamente, llamaba a sus esclavas Chartan y Honaidach, y éstas tomaban el laúd y hacían música. Después él escribía hasta volverse a dormir». El laúd de los árabes, hijo de la cítara griega y padre de la guitarra española, según Jovellanos[20], tenía cuatro cuerdas, que

---

(18) Julián Ribera: «La enseñanza entre los musulmanes españoles».

(19) «Analectes sur l'histoire et la litterature des Arabes d'Espagne», par Al-Makkari. Publiés par M. M. R. y Dozy.

(20) «Memorias sobre las diversiones públicas». Leída en la Academia de la Historia en 1796. Unamuno ve, en la palabra «guitarra», una corrupción de «cítara». En general, se le atribuye a la guitarra origen oriental, pero impreciso. La guitarra, muy usada ya entre los árabes andaluces con el nombre de *alquitara*, derivado del árabe «quitar», procedente a su vez del griego Kithara = cítara de donde procede también la Kuitra, se usa todavía entre los árabes de Argelia y Túnez. Una variedad era el laúd, dilecto entre los musulmanes; otra, la vihuela, antecedente inmediato de la guitarra y no la guitarra misma, pues Covarrubias dice en su «Tesoro de la lengua»: Se abandonó el estudio de la vihuela por el de la guitarra.
El Ud-laud, introducido por Ziriab en Andalucía, constaba de doce modos o xoab de origen egipcio y veinticuatro clásicos. Los egipcios se corresponden con los signos del Zodiaco; pero hay uno, el cuarto, que se denomina Isfahan, antigua capital de Persia. Luego, si recogemos estas sugestiones (que la introdujo Ziriab, que la guitarra tiene antecedentes persas, que probablemente de Persia pasó a Egipto), podremos aventurar sin mucho temor que una de las contribuciones de los árabes a la lírica andaluza, es la guitarra. Y ya veremos que, por proceder de Persia, cabe hasta adjudicarle

representaban los cuatro temperamentos admitidos por los médicos árabes: Ziriab introdujo una quinta cuerda para representar el alma[21].

A Ziriab se le atribuye origen persa. Pero las primeras noticias sobre él no llegan más allá de su época de cantor de la corte de Bagdad y cliente de los Califas abásidas. Su formidable temperamento lírico le denuncia como un genuino temperamento jondo. Da su tono, su sentido estético y emocional a las canciones romanceadas, de línea melódica pobre, sin matices ni flexiones del viejo Oriente. Ziriab llegó a Córdoba en la época de Abderramán II, «que se complacía en oírle hablar de historia, de poesía, de ciencias y artes, porque este músico extraordinario poseía extensos y variados conocimientos y además era excelente poeta y sabía de memoria la letra de diez mil canciones»[22]. Era, pues, un espíritu superior, un temperamento de artista exquisito como ha de serlo todo el que aspire a ser un intérprete fiel de lo jondo. Algo extraordinario había en aquel hombre (aparte de la perfección anatómica de sus cuerdas vocales, que prestaban un timbre grato a su voz) para que Abderramán II, andaluz más que árabe, viera cómo el sentir de su pueblo se potenciaba estéticamente en las cadencias del artista exótico. Ziriab sabía que sólo hay un timbre apto para la expresión del dolor en lo jondo, y lo primero que hacía a sus discípulos «era probarle la voz haciéndole sentar en un taburete y que gritara: «Ya hachán», o, simplemente, un «aaaa... aa... a... a» sostenido»[23]. Este

---

un más viejo abolengo gitano. Véanse, Ricardo Aguirre: «Noticias sobre la historia de la guitarra»; Salvador Daniel: «Le musique arabe, ses repports avec le musique grecque et le chant gregorien»; M. Soriano Fuertes: «Música arábigo-española», y Gil Benumeya op. cit.

(21) Al-Makkari. Ibid.

(22) Dozy: «Historia de los musulmanes de España».

(23) Julián Ribera: «La enseñanza entre los mulsumanes de España».

«aa... aa...» sostenido (el iay! quejumbroso actual) que es hoy preludio de una infinita melodía de dolor, en Ziriab, maestro de canto, tiene una finalidad pedagógica: timbrar la voz (sumergirla en sentimiento), caldearlo para el ritmo de la copla hirviente y contenida en el pecho, hasta que las cuerdas vocales, dueñas de sí, puedan ir encajando en los compases, las inflexiones dulces o agresivas, amorosas o amenazantes de la letra. La creencia de que el «iay!» de introducción del cante es procedente de un grito de dolor producido por la fractura de un brazo de un camellero del desierto (Modhar, uno de los padres de las tribus árabes y cantor) nos parece una broma de no mucho ingenio.

Pero a su vez, Ziriab tiene un gran número de discípulos y continuadores que mantienen la tradición jonda recogida después en el «Cancionero de Abencuzman», tan amorosa y magistralmente estudiado por Ribera. El propio Abencuzman actúa como un gran intérprete del sentimiento popular: «No expresa en la mayor parte de los casos lo que siente, lo que personalmente tiene que decir, sino lo que supone que debe decir la persona que lo ha de cantar; y muchas de estas canciones están destinadas a que se canten por juglares o por un mendigo de la calle, un pillete o una mujer»[24].

D) INFLUENCIA HEBREA

La influencia filosófica judía viene envainada en la musulmana. «Antes de que los musulmanes de España se dedicaran a investigaciones filosóficas habíanse ejercitado en ella los judíos. Abengabirol es prueba de ello»[25]. Asín, en cambio, afirma que Abengabirol es posterior a Abenmasarra y que, tal vez, a través de éste co-

(24) «El Cancionero de Abencuzmán».
(25) Bonilla San Martín: «Historia de la filosofía española».

noció a Plotio[26]. Sea ello como se quiera, lo importante para nosotros es el exacto paralelismo entre ambas filosofías: la musulmana y la hebrea. Maimonides y Averroes bebieron en la misma fuente y aceptando, cada uno por su parte, la tradición del paripatetismo árabe llegaron a filosofía casi idéntica. Ambos representan el racionalismo. En cambio, Abengabirol y Abenarabi representan, en estrecha analogía, la ascética masarri. Y para que el paralelismo sea completo, al lado del sufismo está la Kabbala judía; junto a los batinies la secta de los esenios, y con el alegorismo escatológico de Abenarabi el «Libro de la luz» (Sepher Ha Zohar), obra cumbre de la mística hebrea, de un judío español del siglo XIII. En suma, todo el pensamiento filosófico judío es una proyección de Abenmasarra. Con razón se ha dicho que es impropio hablar de una filosofía judía.

Pero subrayemos este dato: la filosofía árabe es totalmente externa al «Korán», y en cuanto a su mística, radicalmente opuesta a él. En cambio, el pensamiento hebreo es inmanente al Talmud, hasta el punto de que todo el misticismo judío y árabe está teñido de las doctrinas religiosas de éste. Es más sombrío y tenebroso. De la espiritualidad de la sinagoga al sensualismo de la mezquita hay la distancia de una cultura. La filosofía racionalista es tan ajena al judío como la mística al árabe. Y es que el antecedente neoplatónico de árabes y hebreos está en Plotino, Proclo y Porfirio; por debajo de estos, Filón, el judío, y como atmósfera o nebulosa original, el Talmud.

Ello nos sirve para anticipar esta opinión: en la cultura andaluza, el misticismo filosófico-religioso es de ascendencia hebrea y no árabe; esa influencia místico-religiosa se refleja en el cante jondo.

---

(26) «Abenmasarra y su escuela».

Pero no hay sólo esa influencia religiosa, aunque sí es la predominante, porque en fin de cuentas la cultura hispano-hebrea, más antigua que la arábigo-española, ha influido en ella y acaso más de lo que se piensa. Hasta en el idioma. Don Severo Catalina llegó a sostener que el idioma hebreo tiene con el castellano más analogía que el latín[27]. La poesía de Abengabirol, en «La fuente de la vida», o de Judá Leví, en «Los diálogos de Cuzari» y de Abencuzman y Alfonso de Baena en sus Cancioneros, hasta «Los diálogos del Amor» de León Hebreo, marcan alguna influencia en la lírica andaluza.

En cuanto al reflejo que las costumbres y la paremiología hebrea producen en las andaluzas, pueden deducirse leyendo el documentado libro de Manuel L. Ortega «Los hebreos en Marruecos».

Pero para su nuda influencia en el cante jondo hay que leer las interesantísimas páginas que Medina Azara dedica a la cuestión[28]:

«Los judaizantes y marranos españoles (dice) designaron como cante flamenco aquellas melodías, entonces religiosas, que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes podían cantar en su culto sinagogal, tranquilos y sin miedo a la Inquisición».

Los judíos, al ser expulsados por los Reyes Católicos, albergaban ya ancestralmente un complejo de resentimiento, de inferioridad y de ignominia, producto de la persecución por árabes y españoles que les señalaba con el estigma de una raza maldita. Pero para un pueblo tan religioso como el hebreo, este estigma era la prueba apodíctica de su mesianismo de pueblo elegido, y gozando de su persecución, rumiando el dolor de su propio

(27) Discurso de recepción en la Academia Española.

(28) Medina Azara: «Cante jondo y cantares sinagogales». En Rev. de Occidente, núm. 88.

estigma como signo de gozoso martirologio, llegó a sentir la gloria de su propio drama, aquella «distinción del infortunio» de que hablaba Nietzsche. Por eso el pueblo judío tiene pena, una pena entre étnica y religiosa que le distingue. En Alemania hay una palabra científica que significa *pena judía*. Pero los grandes complejos espirituales llevan siempre el cíngulo de la voluptuosidad. El pueblo judío tiene pena y una honda voluptuosidad de su propia pena. Esos complejos, ya se sabe, o desquician el espíritu o se subliman en símbolos. Y el sentimiento de persecución, la pena hebrea, ha envuelto sus raíces en religiosidad; es decir, en su propio barro germinal, a la manera del jardinero que trasplanta vástagos, encaperuzada la raíz en su propia tierra. Y la nostalgia, la pérdida de la querida España por los emigrados en Flandes, se confundió y aun trasmutó en el dolor místico de una Jerusalén bíblica arrancada al amor de sus tradiciones. Por eso ha dicho el propio Medina Azara: «La forma primitiva del «cante jondo» debe ser la que entonaron los israelitas al ver destruido el primer templo, como lo es la del joven español cuando inconscientemente se consume en nostalgia hacia su hermana hebrea, humillada y desterrada». En prueba de esa pena, de esa religiosidad, pero también de esa voluptuosidad, «el destino de estos cantares entre los hebreos fue su ejecución en los días de fiesta. Día de fiesta es en hebreo: Jom tob—literalmente, buen día–; voz que bajo la presión del desgaste popular sonaría como *jondo*, de lo cual nació la expresión *jondo*, palabra que, desde luego, nada tiene que ver con *hondo*. Lo que hoy día se llama «cante jondo» fue entre los hebreos el cantar festival».

Situado así el punto de arranque de la cuestión (el cante jondo como canto sinagogal), Medina Azara añade certero y complacido: «Todos los días me escriben o me dicen amigos extranjeros que no quieren, no pueden

creer que en España no haya judíos. En algún viaje por la Península oyeron en tierras de Castilla y Andalucía «cante jondo», y no sabiendo lo que esta música significa la tomaron por cantares sinagogales. El parecido entre cante jondo y multitud de cantares hebreos es tan estupefaciente que a los estudiantes o gentes del pueblo que lo ejecutaron los creían *jassanim*; es decir, cantores de sinagoga. Lo que casi asusta a los judíos que escuchan el cante jondo es que no sólo coincide en tonalidad y color con ciertos cantares sinagogales, sino que también el estilo de dicción, el donaire, es el mismo».

Sin embargo, no todo cante jondo es canto sinagogal, y así lo reconoce Medina Azara: «Lo que hoy se llama «cante jondo» es un complejo muy extenso. Son especialmente tres formas, tres clases, las que se parecen tan sorprendentemente al segundo de los cantares sinagogales a que aludimos: en primera línea, la saeta; luego, el fandanguillo, y, por fin, la seguidilla gitana. También las soleares tinen su contrapeso en el hebreo, pero no tan expresivamente; por eso no nos ocupamos de ellas. Formas del cante jondo sin ningún parentesco con los cantares sinagogales son: cartageneras, malagueñas, etcétera, etc.».

Para estudiar los típicamente sinagogales parte de una sagaz interpretación del *Kol Nidrei*, oración hebrea cantada aún por muchas aljamas sefardíes de Europa. He aquí los tres motivos de interpretación que señala Medina Azara:

«Primero. Aunque sucumbió formalmente el Santo Oficio, siguen las persecuciones de los judíos, sobre todo en el este de Europa. Atormentados y oprimidos por el fanatismo de su convivencia, tienen que refugiarse muchas veces, lo mismo que los judíos españoles de antaño, tras el muro de falsos juramentos.

Segundo. Prestando falsos juramentos pecaron casi

imperdonablemente los judíos españoles. El peso enorme de ese pecado carga la subsconsciencia judía del mundo hasta la eternidad. Por el rezo *ad infinitum* intenta el espíritu judío esclavizado librarse de la ira de Dios, o (por lo menos) neutraliza el veneno del pecado.

Tercero. La melodía: el que haya oído una vez el *Kol Nidrei* cantado, o, mejor dicho, llorado y gemido por un Jassam de la vieja escuela (en la sombra de la sinagoga, únicamente alumbrada por dos cirios grandes sobre el altar cubierto de terciopelo) no lo podría olvidar nunca. No vacilo en declarar el *Kol Nidrei* la melodía más grandiosa de los judíos».

Pues bien, en la saeta, sobre todo, las resonancias del *Kol Nidrei*, como de otras muchas oraciones hebreas es innegable, según Medina Azara. Empieza el *Kol Nidrei* con una meditación muda, lo que en el cante jondo corresponde al preludio de la guitarra. «En este acto veíase la antigua y sagrada comunidad bajar a la sinagoga subterránea para dedicar las horas a la oración».

«En *Weserre* (segunda parte de la oración que equivale en el flamenco al ¡ay!, introductor), está expresado el grito de espanto que dieron los fieles al ver penetrar en la cueva a los esbirros, etc., etc.».

Es indudable el parentesco no ya sólo con la saeta, sino con la tónica toda, con el estilo general del cante jondo. Pero el *Kol Nidrei* tiene su origen en un hecho ocurrido en Segovia durante la época de la Inquisición. Luego puede ser datado sin miedo a mucho error en los siglos XIV o XV cuando más. Ahora, bien, el cante jondo en su expresión popular tiene (como hemos visto) vigencia desde mucho antes; y aunque la fecha de los primeros hebreos españoles se ha hecho datar desde muy antiguo (algunos desde la época de Nabucodonosor) y por lo tanto los muchos años de convivencia española pueden permitir una influencia en el cante jondo, no debe ol-

vidarse este hecho sintomático: el *Kol Nidrei*, lo jondo hebreo, es cantado especialmente por los sefarditas (y no por la rama askenazi o no españoles). Lo que hace presumir que el *Kol Nidrei* imita a lo jondo español, y no al revés. Pero a su vez, los orígenes y ascendencia del cante jondo hay que ir a buscarlos más lejos, hasta donde se enlazan y soterran sus raíces milenarias. Claro que, recíprocamente, el cante jondo y el alma andaluza toda, toma influencias hebreas, sobre todo en la saeta, sin embargo de ser ésta la única variedad del cante jondo que carece del ay... ay... ay... introductor, pero es porque entre el alma andaluza y la judía hay una profunda afinidad. También Andalucía es religiosa y desesperada, en la que late un complejo de inferioridad e ignominia con un acendrado misticismo sentimental y panteísta, un dolor social finamente sensibilizado y una voluptuosidad sádica de ese dolor, que le lleva a llorar cantando y a reír sufriendo. Por algo Andalucía ha sido como el ghetto español de los judíos. Y por eso dice Medina Azara: «Son las oraciones los cánticos funestos del rito hebreo los que permiten la comparación con el cante jondo. Las melodías, serenas, claras, dulces, tienen su origen en Italia, Alemania, Polonia...» Lo que induce a creer que lo jondo hebreo es un contagio español. Y que es contagio, o mejor electrización por influencia, y no un fenómeno autónomo de raíces políticas y sociales, se comprueba con este hecho que el propio Medina Azara nos trae: «que, de España, donde el judaísmo medieval pasó su época más dichosa, se conservan las canciones más amargas, mientras que Polonia, cuyos campos están regados con lágrimas hebreas, adorna el culto sinagogal con cantos alegres». A cambio, lo jondo adquirió un más hondo sentido de religiosidad del contacto hebreo.

E) INFLUENCIAS GITANAS

Es corriente entre historiadores, folkloristas y aficionados a una cosa y otra, identificar el cante *jondo*, el *flamenco* y el *gitano*. Si con ello se quiere indicar que la totalidad jonda es un producto de los tres, el gitano, el hebreo y el árabe-andaluz, es evidente la unidad; pero si la identificación se hace por comodidad para no distinguir los ingredientes que aportan distintas calidades al alma andaluza, entonces se mantiene una confusión que lleva invaginada alguna infidelidad histórica. Así dice Salillas[29]: «Si sabemos distinguir lo que es propiamente gitano, y también lo que es propiamente andaluz, en muchas ocasiones, si se tratara de precisar exactamente la naturaleza de las cosas, surgirían dudas muy fundamentadas, se manifestarían pareceres en pro de uno y otro origen, haciendo difícil un fallo concluyente. Tal ocurre con lo que se llama flamenco». La palabra flamenco la empleó y explicó Jorge Borrow[30], suponiendo que a los gitanos o egipcios procedentes de Germania se les llamó flamencos por creérseles germanos, «ya que germano y flamenco son considerados como sinónimos por los ignorantes». R. Marín[31] supone que la palabra «flamenco» se aplicó a aquellos que por su contorno físico «nalguisacado» recuerdan al pájaro flamenco. Pero ha sido ese magnífico espíritu y gran andaluz que se llama Blas Infante quien ha lanzado este hallazgo cuyas repercusiones es difícil prever[32]. La palabra flamenco –dice– procede de la asociación de las dos palabras árabes *felah-mengu*, que significan *campesino huido* y se aplicó

(29) Rafael Salillas: «Hampa».
(30) «Los zingali o gitanos en España».
(31) «La copla: bosquejo de un estudio folklórico».
(32) «La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía».

aquella denominación a los gitanos por creérseles descendientes de moriscos expulsados. Ignoramos si este hallazgo situa el problema de los orígenes de lo jondo en un nuevo punto de partida. El propio Blas Infante lo dirá algún día. Y es que como dice Salillas «no hay más remedio que admitir una comunidad de tendencias, comunidad que existió y que existe, y a la que no hay más remedio que atribuir la *recíproca participación de elemento gitano en una parte de nuestras costumbres y de ciertas propensiones del elemento nacional a las costumbres gitanas*».

Recojamos algunos antecedentes. Con Carlos I (se dice) llegaron a España numerosos gitanos, a los que el pueblo llamó «flamencos» en un sentido despectivo y pretendiendo envolver en el epíteto el asco al zíngaro, egipcio o bohemio (y aun a thisganos, nombre de una secta armenia) y la antipatía nacional a las camarillas que, desde Flandes, acompañaban al futuro Emperador. «Los españoles, suponiéndolos procedentes de Alemania, de donde fueron expulsados, los llamaba *germanos y flamencos*, confundiendo Flandes con Alemania»[33]. Ello es posible, porque aunque la Historia rellena a menudo sus lagunas con cascotes de leyendas y aun con argamasa del propio historiador, puede quizá señalarse entre los acompañantes de Carlos I aquellas «gentes disformes por su negrura, quemados por el sol y con vestidos sucios, que se ocupan, principalmente las mujeres, en hurtar, manteniendo los hombres con los hurtos de ellas», que ya filiaba Munster entre los alemanes del siglo XV. Es posible también que el pueblo español, iletrado, confundiera Flandes con Alemania. Pero ello nos da poca luz sobre lo jondo, porque justificar así la

(33) Rodrigo Sanjurjo: «Folklore andaluz», órgano de la Sociedad de este nombre.

identidad de lo *flamenco* y lo *gitano*, nominalmente nada más, es simplificar la cuestión, pero a fuerza de confusiones. Y como también, según hemos visto, *jondo es sinónimo de flamenco*, hay que pensar que antes del siglo XV no existía nada de esto. Y, sin embargo, mucho antes de estas denominaciones vivió Ziriab y Mokaden el de Cabra y Abencuzman. Por lo cual, para avanzar hasta los presuntos orígenes, hasta las primeras influencias en lo jondo, hay que ir más allá del bizantinismo de estos nombres: *flamenco, jondo y gitano*.

Se supone a los gitanos, a la llegada a Europa, procedentes de Egipto, pero oriundos de la India, de la casta brahamánica de los parias. «El vulgo (decía Munster) les llama tártaros y gentiles»; pero «ellos dicen que van errantes por penitencia y que salieron del Egipto menor». Adriano Colocci concluye: «La questione vatissima della origine degli Zingani, allo stato attuale delle cose, risulta indubitata la conclusione che gli Zingani vengono dall' India»[34]. Si pues la palabra gitano es una corrompida sinalefa de egipciano o de gaditano, como algunos han pretendido, llevados sólo de una fonética fácil e irresponsable, la cuestión de los orígenes no se plantea siquiera, ya que se alude a Egipto o Cádiz a sabiendas de que son lugares de tránsito, en adaptación ocasional o definitiva.

Pero en lo que no hay duda es de que en el proceso de la última estratificación cultural de Andalucía interviene el gitano. Este aparece en España, y más concretamente en Cataluña, en 1447. Y , sin embargo, no ancla en Barcelona, sino que resbala por Levante hasta injertarse en Andalucía, prestando a su acervo folklórico sus desgarrados tonos de pueblo a la deriva. La pragmática de los Reyes Católicos (o mejor del Cardenal Cisneros)

---

(34) «Gli Zingani». Torino 1889.

dada en Medina del Campo en 1499 y que ordena que dentro de los sesenta días siguientes a su promulgación «los egipcianos y caldereros extranjeros... tomen asiento en los lugares y sirvan a Señor que les den lo que hubiera menester y no vaguen juntos por los reinos o que salgan de España, so pena de cien azotes», no sirve sino para estimular la asimilación total de esa partícula aventada del Oriente que se adhiere por un oscuro instinto de afinidad racial al pueblo andaluz, que va acusando ya, frente al agrio catolicismo ascético de la meseta sus finas líneas sensuales, sus aristas de pueblo artista, místico y rebelde. Una oscura simpatía atávica, efectivamente, debió de hallar el pueblo gitano en el andaluz, para incorporarse en urgente metabolismo a su espíritu, a pesar del odio que desde la pragmática citada ha venido informando los textos legales españoles...

Y ese metabolismo gitano-andaluz (simbiosis si se quiere) es innegable. Porque no sólo se agitana el acervo musical andaluz y su habla, como luego veremos (la del gitano también se andaluza), sino que también se rastrean sus huellas y sus costumbres, en el pueblo andaluz, amasado ya con levadura africana, hebre, islámica y gitana de remota cronología. Por lo menos, se suele admitir entre los historiadores influencias indias en la Prehistoria de Andalucía, como lo demuestra el mito de Hércules en las columnas del mismo nombre. Así dice el marqués de Dosfuentes[35]: «En Turdetania la invasión india, simbolizada en el mito de Hércules, que desde Egipto llegó por vía africana, dejó simientes que florecen aun dejando en ella cierta cosa oriental que se entrevera con el severismo ibérico». Encontró el gitano viejas resonancias de costumbres atávicas y milenarias que se reincorporó, y, en cambio, a él trajo otras que se genera-

(35) «El alma nacional».

lizaron pronto en toda Andalucía. Por ejemplo: la práctica quiromántica de la «buena ventura» muy generalizada entre los orientales y especialmente en Persia, se había perdido entre los árabes andaluces hasta reinstaurarla los gitanos. El terror a los ofidios, probablemente de brumoso abolengo totémico en la India, de donde pasa transmutado al mito mosaico de la serpiente, se incorpora al sentimiento pánico y supersticioso del andaluz, en forma de horror a «la bicha» que le obliga a «tocar jierro», práctica supersticiosa hebrea para purificarse de ángeles malignos. En cambio, la práctica inmemorial, entre árabes y hebreos, de romper un cántaro en las ceremonias nupciales, es asimilada por el gitano que la sigue practicando hoy, aunque en sentido diverso del que primitivamente tuvo. En cuanto a la religiosidad andaluza, antropomórfica, supersticiosa y panteísta a la vez, recuerda más al sabeísmo gitano que a la ortodoxia tradicional y levítica del hebreo. Por otra parte, acaso de la ascendencia indofaraónica del gitano, le nace esa rara modalidad psíquica que podría expresarse así; su plebeyismo prócer, que es también, y a simple vista, un matiz típico del andaluz. Este, rumia su sorda rebeldía como un paria, parece resignado con la pena de un hebreo y se conduce siempre, hasta cuando obedece, con la dignidad altiva de un sultán. El faraonismo gitano (esbeltez y gallardía, expresividad de gesto, pelo rizoso y negro de africano, piel de bronce, agilidad y sentido del adorno) es impronta claramente marcada en el andaluz. En cambio, la ingeniosidad eléctrica, el dicho intencionado y substancioso del gitano es de adquisición andaluza, como lo demuestra el que los gitanos de Bohemia, de Croacia y Rumania carecen de esa característica.

Además, el gitano guarda un culto profundo a los muertos, tomado del egipcio quizás. La máxima maldición gitana gravita sobre ellos. Es, como el andaluz, un

artista funerario, un preocupado de la muerte que, por otra parte, en su desesperación, parece desear como una liberación, con sentimiento de paria indio. Le atrae lo fúnebre y hay una voluptuosidad gitano-andaluza por los entierros, las lágrimas y los suspiros. Pues bien; el árabe, en su vida muelle y sensual, apenas se acuerda de la muerte. El hebreo la recuerda demasiado, pero no la ama; no hay siquiera una palabra en hebreo para designar la muerte. Para aludirla, le basta hacer un gesto específico con la mano y decir: «Fulano *se ha ido*». Medina Azara dice: «Habiendo surgido la cultura hebrea moderna de una época preparativa tan senil, surgió del *olor a tumba*. Este perfume misterioso envuelve toda la cultura hebrea. La fiesta judía más alegre, la muchacha hebrea más encantadora, despide aquel perfume predestinado. Nunca se agota este incienso fatal, pues cada casa judía lo produce. El perfume más dulce, más sublime de las casas judías es su olor a tumba»[36]. Es decir, el hebreo vive pensando en la muerte, a la que teme, pero que acata resignado y se incorpora su sentimiento en dulce paz interior. El andaluz vive atormentado por ese sentimiento, pero el dolor social y metafísico, la fruición profunda de ese dolor lleva a amarla de un modo morboso, casi sádico, y blande cien alusiones a ella con sentimiento de tabú, pero con voluptuosidad de sacrilegio. Por eso, mientras el hebreo rehúye la palabra *muerte,* el andaluz la multiplica en el cante con alusiones al cementerio, la agonía, la enfermedad, etcétera. Por eso hay que suponer que ese sentimiento místico de la muerte sea contagiado del gitano. Y, en fin, gitano es también el individualismo insobornable común al árabe, y la pena étnica de pueblo errante y perseguido, común al hebreo. A éste se le achaca la muerte de Jesús (y hay quien cree que los

(36) «Revista de Occidente», núm. 85.

hebreos vinieron a España antes de su muerte); a los gitanos se les imputa haber negado cobijo a la Virgen cuando huyó a Egipto.

* * *

Pero, ¿y las influencias gitanas sobre el cante jondo? He aquí el momento preparado para lanzar la hipótesis de posibles y primitivas fuentes gitanas.

Pérez de Ayala, con esa honradez espiritual suya que es un lujo más de su riqueza mental, después de exprimir sus dudas acerca de la influencia del gitanismo sobre el casticismo español, cierra un jugosísimo ensayo con esta sugestión: «Lo curioso es que en ninguna de las naciones, en donde fueron a dar, salvo en España, dejaron de ser casta intrusa, esclavizada o paria. A lo sumo, se les tomó por instrumento de solaz y pasatiempo servil, como sucede con los «tziganos» o gitanos de Bohemia. En ninguna parte, salvo en España, se fraternizó con los *cañís*, ni el gitanismo se consustantivó con la tradición nacional, con el casticismo. ¿A qué misteriosas razones de afinidad obedece este fenómeno? Merece la pena pensarlo»[37].

¡Ya lo creo que lo merece! Déjesenos a nosotros, modestísimos e inautorizados, recoger esa sugestión, ya que los que pudieran hacerlo mejor no la recogen.

Siempre se ha creído ver en el cante jondo, desde Ziriab y Abencuzman, como creadores y compiladores a la vez, reflejos de otros folklores y otras culturas vagamente orientales. Es ya tópico asignarle esa ascendencia. Pero en cuanto se trata de concretar la cultura materna, empiezan las vaguedades. Unos hablan de influencias africanas; otros, piensan en contagio hebreo y aun cretense; los más se contentan con un arabismo in-

(37) Pérez de Ayala: «Las Máscaras». Tomo II.

fuso. Sin duda, esas influencias y algunas más pueden señalarse; pero, ¿cuál es la predominante?

La reminiscencia africana no es «un denominador común» inevitable, que no haga falta traer a cuento como ha creído descubrir Eugenio D'Ors recortando una frase más, inelegante y mema. Pero tratándose de folklore, la filtración cartaginesa y berberisca hay que suponerla. Y en el cante jondo, las formas sincopadas, la frase melódica doliente y prolongada de temores cósmicos, recuerdan la música popular africana.

El tono religioso hebreo en algunas variantes del cante jondo lo hemos indicado ya. Más adelante veremos sus refringencias. El aire fatalista árabe y sus cadencias eróticas están aludidas en Ziriab y Abencuzman.

En cuanto a la sospecha cretense hay estos datos: En el siglo IX se produjo en Córdoba la primera gran convulsión social: la sublevación del Arrabal meridional de la ciudad contra Alhaquen I. Este la reprimió duramente y decidió que aquel suburbio fuera destruido y que sus habitantes abandonaran España en el término de tres días. Marcharon al exilio, dirigiéndose, unos, al Africa occidental, a Fez, donde a las órdenes del Emir Idris constituyeron un barrio aparte, llamado ADUALANDALUS, *para los andaluces*[38]; y, otros, en número de 15.000, *sin contar con las mujeres y los niños*, desembarcaron en las inmediaciones de Alejandría[39]. Estos, más tarde, fundaron una dinastía en Creta que duró hasta el año 961, en que fue reconquistada por los griegos. Es, pues, verosímil, que las canciones de esos millares de exilados tomaran carta de naturaleza en Creta, a la vez que se coloreaban de motivos y melodías indígenas.

---

(38) M. Gaspar: «Cordobeses en Alejandría y Creta». (Homenaje a Codera).

(39) Dozy: «Los musulmanes de España».

Pero siempre habrá que admitir un cante jondo originario, o por lo menos anterior, andaluz. Porque las escuelas de música de Córdoba llegaron a su apogeo por los siglos IX y X, antes, por lo tanto, de la reinfluencia cretense. Alfarabi, Moheb, Ben Zaidan, Mocaden de Cabra, los mejores cantores árabes, judíos y cristianos, proceden de ellas. Y sus enseñanzas reconocen el magisterio de Ziriab. Pero Ziriab sabía 10.000 canciones, y aun descontando el coeficiente que la fantasía del historiador pueda prestar, no es presumible que Ziriab fuera un creador *a nihilo*, sino más bien la voz editora de lo anónimo, el poeta condensador de variadísimas versiones populares, en suma, el juglar de lo jondo. Con lo cual volvemos a situar lo jondo, si no en antecedentes y tradiciones milenarias del pueblo andaluz aborigen, por lo menos en época anterior a la de los ecos cretenses y árabes. El propio africanismo, con respecto a las formas ya maduras de lo jondo, es relegado como influencia más bien refleja, pues como dice Ribera[40]: «entre las ciudades españolas donde la escuela de Ziriab pudo conservarse, el primer puesto, sin discusión, lo ocupó Sevilla, *de donde procedía la música que se aprendió luego en Túnez y Almogreb*, y, aun hoy, a pesar de la variaciones que han traído los tiempos, no ha dejado de ser la reina del cante andaluz». Lo que confirma que la música jonda va de Andalucía a Africa y no al revés. Aunque, claro está, cuando retorna, trae reflejos y tonalidades extrañas, con un sentimiento de la desolación del desierto que se une a resonancias mosaicas de treno y de salterio y a ecos faraónicos de nirvana indio, de origen gitano.

Pero los gitanos vienen a España en 1447. Y ello parece una grave objeción. Mas nuestra hipótesis de

(40) Opúsculo citado.

que hay influencias gitanas predominantes va más lejos.

Hay una versión de Rafael Volaterran[41], escritor del siglo XV, que supone a los gitanos originarios de Persia dándoles el nombre de *uxios*, por creer que salieron del país de *Uxia*, donde tiene su nacimiento el río Coaspes. Esta versión es desde luego errónea; se apoya sólo en que la buenaventura, practicada por los gitanos, es de origen persa y era un medio usado por sus magos para asegurar su preponderancia sobre el pueblo. Esa práctica de magia se extendió a otros pueblos en forma de horóscopos, oráculos, etc., pero sólo conservó su traza quiromántica entre los gitanos de la casta *Elebj*, arraigados en Egipto. A esa casta pertenece el *Romani*, es decir, el gitano español[42].

Ello no prueba, pues, que los gitanos sean de origen persa, pero facilita el paso de nuestra hipótesis. «Examinando Grellman a muchos gitanos de Alemania, descubrió en su lenguaje tantas palabras indostanas, que esto fue suficiente para que se persuadiese de que los gitanos traían su origen del Indostán, porque su idioma era un dialecto samscredo, semejante al que se hablaba en el reino de Guzurate y en la provincia de Tatta»[43]. Esta provincia indostánica es fronteriza a Persia y pudo ser el paso obligado de las caravanas gitanas. Luego la opinión de Yolaterran, aunque equivocada en estricto sentido, no es descabellada ni fantástica.

En efecto; el gitano se llama a sí mismo *rom*, hombre pequeño, y apellida *romani* a su dialecto. Micklosich deriva la palabra *rom* de *doma o domba*, persas, que significan «músico popular». Y es que, aunque originarios

(41) R. Campuzano: «Origen, usos y costumbres de los gitanos». 1848.
(42) Rafael Salillas: «Hampa».
(43) R. Campuzano. Ibid.

de la India, muchos gitanos fueron lanzados de su territorio en 1408 por las hordas de Timur-Bec, que, tras de conquistar a la India, retornó a Samarcanda, donde se habían sublevado los *romos;* degolló a los que pudo y obligó a los supervivientes a refugiarse en Persia, Siria y Arabia[44].

Pero esto ocurre en 1408 y no tendría gran valor si los gitanos en Persia no tuvieran más viejas raíces. Y Rafael Salillas las airea[45]: «Bahrana Gur, rey de Persia (420-440) hizo venir de la India 10.000 ó 12.000 músicos llamados *luros*. De estos luros existen actualmente descendientes en Persia y son semejantes a los zíngaros. Se les llama en Persia *djatt* o *djatty*, plural de *djtam*. El holandés Goëje sostiene la identidad de los zíngaros y los djatt de la India». Este mismo autor interpreta la palabra zíngaro (y sus variantes idiomáticas: zingan, cigany, cigano, etc..., etc.) por la palabra persa *zang*, Etiopía, aplicada al gitano por la coloración de su piel y por la palabra *chang*, arpista, aludiendo así a sus aptitudes musicales, ya que los luros llamados de la India eran músicos. Y esos luros aún subsisten en Persia «en tribus relacionadas directamente con la familia aria, pero con *caracteres físicos y morales particulares*»[46].

Por otra parte, las corrientes culturales persa-andaluzas son aceptadas. Emilio García Gómez dice: «Las aportaciones culturales de Persia y de Bizancio se habían fundido (hacia el siglo X) con la vieja solera andaluza». Y «como el poder asimilador de Córdoba lo aceptaba todo, pero todo lo transformaba, depurándolo»[47],

---

(44) Rafael Salillas. Ibid.
(45) Ibídem.
(46) Granger, Croselles y Cereceda: «Geografía Universal».
(47) «Poemas arábigo-andaluces».

nos encontramos con que la Persia se incorpora a la vieja heterodoxia sufí, amamantada por la Córdoba de los Omeyas. Y aun hoy, «los sufís..., que se reclutan entre los jóvenes persas devueltos por las universidades europeas, representan el elemento «modernista» intelectual y librepensador»[48].

En suma: hay una corriente indo-persa-gitana-andaluza que puede verse en la música del cante jondo. Los *luros* eran músicos gitanos traídos a Persia, donde seguramente difundieron sus aires y canciones que ellos mismos llevaron después a Egipto. Todo esto entre los siglos V y IX. Y nuestra hipótesis es ésta: Ziriab, que sabía 10.000 canciones y puede considerarse como el patriarca del cante andaluz, era de origen persa, cantor de la corte de Bagdad y cliente de los Califas abásidas. Por lo cual, buen número de sus canciones pudo tomarlas de los gitanos indo-persas. Además, la parte de los 15.000 andaluces desterrados por Alhaquen, por la sublevación de Córdoba, desembarcó en Alejandría en el siglo IX, en donde ya se habrían extendido los cantos y tonalidades de los gitanos venidos de Egipto.

Esta hipótesis está, además, apoyada por estas consideraciones. La *debla*, considerada como la forma más antigua del cante flamenco, anterior a la venida de los gitanos, y que con la saeta, la liviana y el martinete se canta sin guitarra, es una palabra gitana que significa diosa. La debla tiene un carácter religioso, pero no de dolor místico como la saeta hebrea, sino de desvanecimiento sentimental a modo del panteísmo indio. También hay que tener en cuenta la frecuencia con que aparece en la copla andaluza expresiones gitanas como: «permita un divé», corrupción de *ondebel o undebel*,

(48) «Geografía Universal» citada.

Dios. «Pasar las ducas», sufrir, pasar fatigas, pero fatigas espirituales, esto es, penas, pues *duco*, en gitano, significa *espíritu*.

Además, Samarcanda, la antigua capital de los Sasánidas, dinastía persa de los hijos de Artajerjes, es la Sevilla, el foco radiante de la música rusa. En ella nace la balalaika, genéricamente rusa y específicamente tártara, como la guitarra española es sevillana. Lo que demuestra un vértice común gitano-persa que nos servirá después para estudiar un paralelismo entre la música rusa y la andaluza. También tártaros y andaluces se musulmanizan en el mismo siglo: el VIII. Y en ambos pueblos el árabe es el vector de gérmenes culturales indo-persas; en ambos es más vehículo que fuente. Y, en fin, en cuanto al baile flamenco, al que se adjudica origen cretense, no se le puede negar viejas raíces indogitanas. En el siglo XIII se bailaban ya villanas, currandas, chaconas, etc. y, posteriormente, la zarabanda (nombre de una gaditana del siglo XVI); ésta, sobre todo, entre religiosa y popular, que consistía en dar vueltas en derredor del altar con un sentido de danza sagrada india. Ello ha podido explicarse por la convivencia de los expulsados por Alhaquen con los cretenses, suponiendo que los cretenses, a su vez, aprendieran esos bailes de los gitanos persas. Acaso, haya imitaciones cretenses antes de la llegada de los expulsados andaluces; pero de todas maneras esa imitación posible descansa sobre una pre-disposición o afinidad previa, pues la gitana en la antigüedad tenía ya fama de estilizadora de danzas.

He aquí la bella descripción de una bailarina gaditana:

El sirio, el griego, el copto y el judío
excitan con aplauso y vocerío
a la de Cádiz, bailarina esbelta,
que ágil de cuerpo, de estatura chica
danza en el coro desceñida y suelta
y agitando el compás a cada vuelta
sobre la sién los crótalos repica...[49].

del poeta Ferrari.

El baile que se ejecuta por los *seises* en la catedral de Sevilla y el sabor a danza de bayadera de «La Argentina», en nada se parece a las danzas y bailes hiporquemáticos.

---

(49) El uso de las castañuelas es, según unos, de orígen tartessio (andaluz autóctono), difundido en Oriente por las bayaderas gaditanas. Para otros, las castañuelas son de origen cretense, bizantino, persa y gitano. Lo más verosímil es que sean de importación egipcia. Esa, al menos, es la opinión del único crotálogo español autorizado: el Licenciado Francisco Agustín Florencio, seudónimo de Fray Juan Fernández de Rojas en su «Crotalogía», de cuya obra tomó casi todo Asenjo Barbieri («Uno de tantos»), para sus «Castañuelas». El P. Fernández de Rojas, orientado por un verso de Propercio y por una afirmación de Celio Rhodiginio, dice concretamente: «La castañuela era instrumento sagrado entre los egipcios, dedicado al Nilo, tañido por la ninfa Philis y colocado en la efigie de Isis debajo de la serpiente como signo sagrado». Y Asenjo Barbieri, tomándolo de «Los días geniales y lúdricos», de Alejandro, dice que Estrabón y Silio Itálico afirmaban: «Los españoles tributaban por medio de la danza culto a un dios desconocido, que unos aseguran que era Isis y otros el mismo Hércules, deidad muy venerada de los gaditanos». Efectivamente, en la Piazza di Pópolo, de Roma, al final del Corso Humberto 1.°, se alza un obelisco de granito rojo traído por Augusto del templo del Sol de la ciudad de Heliópolis, nombre con que se mixtificó el culto a Isis. Entre los caracteres jeroglíficos de ese obelisco se ven unas castañuelas en bajorrelieve.
No hay, pues, duda, del origen egipcio de las castañuelas. Pero como a su vez, el culto de Hércules y el de Isis es de raíces indopersas, no nos parece temerario suponer que a Egipto fuera llevado el uso de los crótalos por los gitanos.

CONCLUSIONES

Recojamos en clara síntesis los datos concluyentes de esta parte de nuestro estudio para la interpretación libre del alma andaluza:

1.° Hay un magma fundamental africano de incógnita fermentación, sobre el que se sedimentas y deforman, trasustanciándose, otras culturas ya más conscientes.

2.° Hay una influencia árabe místico-panteísta procedente de los neoplatónicos, que a su vez tiene ascendencia india, persa y cristiana y que se canaliza, hinchada y subterránea, por el movimiento sufí hacia el interior del alma andaluza.

3.° Hay una influencia hebrea que tiñe de fuerte religiosidad y como de un sentido adámico de la vida al espíritu andaluz, dando al cante jondo, especialmente, matices litúrgicos y el tono típico de la lamentación resignada, del sollozo ante lo tremendo que se cifra en la terribilidad de Jehová y se desfleca en la expresión inconfundible de «pena judía».

4.° Esa religiosidad y aquel misticismo en aleación con una amarga y esquinada rebeldía individualista (probablemente como cualidad étnica aborigen, aunque exaltada por la injusticia social), se resuelve en el panteísmo político de un comunismo elemental ya preconizado por Filón, el judio, vivo o larvado en la escuela de Abenmasarra y expuesto con clara visión por El Roaxani.

5.° Hay una influencia gitana que a nosotros nos parece preponderante en el cante jondo, pero que no fechamos en 1447, momento de la llegada de los gitanos, sino en una antigua corriente musical indopersa al través de Ziriab y de los desterrados por Alhaquen. La llegada de ellos refuerza aquella influencia y vigoriza y reanima, en la psicología andaluza, dormidas afinidades ancestrales con Egipto y la India, haciendo aflorar en An-

dalucía corrientes muertas y soterradas. Esa presunta afinidad puede justificar el hecho de que los gitanos llegados a España por Barcelona no enraizaran en ella y sí resbalaran en busca de Andalucía en un como tanteo instintivo.

6.° Hay una cultura andaluza que refleja todos los antecedentes enunciados y los precipita en una forma unitaria, en la que siempre puede discernirse: el individualismo árabe, la sorda rebeldía indogitana, y la religiosidad y la voluptuosidad del dolor hebreo; en suma, el misticismo social-religioso andaluz; todo sobre un soporte de precivilización africana; y

7.° El cante jondo, el cante flamenco y el cante gitano son originariamente la misma cosa, pues se llamó *jondo* por los hebreos; *flamenco*, por creer los contemporáneos de Carlos V que era importado de Flandes o por designar esa palabra (flamenco) a los descendientes de los moriscos huidos, y *gitano*, por ser la raza así llamada la que impulsa y refuerza las formas arcaicas del cante. Sin embargo, el jondo, el flamenco y el gitano son variantes melódicas con formas propias que los distinguen. El cante *gitano*, acaso el primitivo, más recortado, sincopado y doloroso, recuerda a la música popular negra; el *jondo*, es empastado y longitudinal, en fluencia de pena y religiosidad mosaica, recuerda al psalmo y al treno; el *flamenco*, más rebuscado y civil, se riza en artificios y se plancha y acicala para la inmodestia del espectáculo; es la forma más artística y consciente, es decir, la más corrompida. Esta es mirada de reojo por los buenos aficionados.

Esa distinción permite clasificar el cante así: el fandango, la media granadina, rondeñas, malagueñas, y tarantas, son moriscas; la debla, la liviana, el martinete, playeras, alegrías, bulerías y seguidillas, gitanas; la saeta soleares y tientos, hebreos; la petenera, el fandangui-

llo, las carceleras, marianas, cartageneras, etc., etc., son formas cultas, es decir, pertenecen al flamenco; al que contribuyen especialmente por Levante, Murcia la mora, que incorpora al cante los temas sociales de la mina, la cárcel, etcétera; y por Occidente, Extremadura, la quieta pero sombría y desesperada, también mora, dolorida y panteísta (la India de la nación le llamaron los Reclus), que hasta ahora ha llorado rezando el cante, junto a Andalucía, su hermana mayor, pero que, como ella, ya empieza a maldecir y amenazar.

En resumen: en Andalucía confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano.

LIBRO TERCERO

ANDALUCIA A TRAVES DE LA MUSICA DEL CANTE

«Arte complejísimo, de difícil comprensión, desdeñado por los que no tienen la enorme cantidad de sensibilidad y atención que precisa este arte, para los que sólo reconocen el valor de la música europea... Es una música impresionista de lo subconsciente».

Gil Benumeya

A) PRE-JUICIO Y PRE-SENTIMIENTO

La interpretación psicológica de los motivos musicales es siempre personal, y por lo tanto, inválida para enunciarla con universal vigencia. Pero cuando la música es folklórica, los *pre-juicios* históricos y literarios (no en sesgo peyorativo), iluminando sus flancos, contribuyen a dar un módulo general de interpretación. Sin embargo, esta interpretación suele quedar cuajada en aquellos *pre-juicios* sin más complejo propósito de captación total. Para llegar a ésta hay que acercarse a lo folklórico, no sólo con *pre-juicios*, sino también con *pre-*

sentimientos, con los primarios esquemas que en nosotros dibujaron sus vivencias. Esos pre-sentimientos son viejas vibraciones de simpatía que, registradas en su auténtica percusión, sin mixtificarlas con razonamientos posteriores, dan una impresión directa y luminosa de sus esencias. Impresión que conviene conservar con toda su pureza y arcaísmo para hincar después sobre su pulpa los dientes del razonamiento. Vayamos, pues, al folklore musical jondo con el espíritu abierto en *presentimientos* desnudos, pero oculta detrás la crítica con una red de ideas para apresamiento de impresiones.

Por otra parte, en todo folklore musical anidan siempre vivencias que resultan inapresables para las otras formas folklóricas: el refrán, el romance y la costumbre. En todos late lo popular y nos remueve lo que de pueblo, casi lo que de naturaleza, llevamos en la base, sin ahogar por el aristocratismo de nuestra civilización. En todos: refrán, romance y costumbre, suele haber esa ruda sencillez que tanto atrae a los espíritus complicados, levantando en ellos bandadas de sugestiones líricas; y, en todas esas formas de folklore, hay ese aroma milenario que se escapa de entre las junturas de su expresión como la hierba melancólica se escapa de entre las piedras de un castillo. Pero el *refrán* y el *romance*, no siempre vuelcan todo su contenido humano a la vista de cualquier ingenuo, sino que suelen reservar íntimos rincones y dobleces para estímulo de filólogos y eruditos. Por su parte, *la costumbre*, ya realidad hieratizada, exige un espíritu de arqueólogo o de ingeniero que se quede a escuchar sus ruidos subterráneos y los interprete con arreglo a leyes históricas o naturales. En cambio, la música popular, toda sugerencia y lenguaje sensitivo, menos inteligible y precisa que las otras manifestaciones folklóricas, está ahí para todos, pronta a romperse en imágenes y sentidos según las aristas del espíritu que

las refracte. Para la captación de su contenido humano no es precisa una especial preparación. Ello nos va a permitir mayor arbitrio interpretativo. Tanto, que no sólo elegiremos caprichosamente el motivo de interpretación, sino que, más de una vez, llevados de deducciones y enlaces laterales, llegaremos a perder de vista el motivo inicial. Es que nuestro objetivo ambicioso, pese a toda nuestra desmaña, es nada menos que una interpretación de Andalucía.

Para ello contamos con una simpatía radical. Porque de Andalucía y su cante jondo hay certeros *prejuicios* internacionales. Byron o Gautier, Verhaeren o Waldo Frank, Humé o Havellock Ellis (como excepción, Merimée) han venido a España con un bagaje previo de noticias jondas (ya hemos dicho que toda España, en diverso grado, está instersticialmente penetrada de lo jondo andaluz) y, efectivamente, las han contrastado y certificado con la realidad. No ha habido espejismo ni proyección de dentro a fuera, porque esas noticias oriundas de la literatura y de la historia están a su vez empapadas de certidumbre. Pero eran noticias epidérmicas, formadas de reflejos, y, claro está, nos producían sus retratos la sensación de curiosos pinturreos de *snobs*. Si además la imaginación, en un acercamiento irreal, en una suplantación de lo afectivo, ponía su andamiaje, nos parecía ya *españolada*, caricatura.

Pero en el fondo los españoles compartíamos halagados esos *pre-juicios*, sólo que, con gozosa coquetería, nos sentíamos más allá de sus indagaciones. Percibíamos, con acuidad intuitiva, que nuestro espíritu, nuestra intimidad, se evadía ágil e indemne de sus pesquisas. Es que, naturalmente, esos extranjeros estaban faltos de algo esencial para toda honda comprensión simpática: el *pre-sentimiento*, la primaria videncia de lo propio como propia raíz exenta, el íntimo resueno de la sangre

del espíritu racial. En cambio, todo andaluz, y aun todo español, está vaciado en *pre-sentimientos* jondos; pero, a menudo, carece de *pre-juicios* cultos. Y los que reúnen ambas cosas han tenido el gusto pervertido de desestimarse como si con un bombardeo de ideas se pudiera uno deshidratar de sus fundamentales sentimientos; o bien han tenido miedo al ridículo del cromo y la españolada. Y este sí que es un prejuicio ya de otro signo.

Véase, por ejemplo, qué exactísimos *pre-juicios* hay en estas frases de Waldo Frank con respecto a la música jonda: «¡Cuántos orientes hay aquí! –dice–. En la forma, Bizancio, con su estructura rústica y esbelta; el alarido del alma judía... y el empuje violento y la fiera desolación del árabe... Todas las voces de la Historia de España se entrelazan. El misticismo sensual de los judíos, el conflicto entre las pasiones domésticas de este pueblo y su cósmico sino se alzan en una línea más bien arábiga que judaica. La tendencia de la música árabe a salirse de la escala es bizantina. La música habla de las plagas del Norte de Africa, de Porfirio y de Plotino, de Orígenes y San Agustín; pero el acento es más bárbaro que platónico y la forma eternamente española»[1]. ¡Qué exacto! Con redonda exactitud de *pre-juicio* universal. Pero qué infundamental y cutánea nos ha de parecer para una interpretación total y exhaustiva de lo jondo. Debajo de esas frases resuena el eco que debieran ocupar las vivencias primarias, los *pre-sentimientos*. De haber tenido Frank resonancias atávicas jondas, hubiera intuido tan adentro en esa música y, por lo tanto, en el alma andaluza, que estas páginas nuestras no hubieran tenido necesidad de ser escritas. Pero Frank no es español, y, ¡claro!, le ha faltado, ante lo jondo, la videncia que se dispara rasante por debajo de los libros.

---

(1) Waldo Frank: «España Virgen».

B) EL CANTE JONDO COMO «NATURALEZA CULTA»

He aquí una visión anterracional y un *presentimiento:* Para cantar jondo, como para ser traspasado de sus esencias, hace falta *ser un poco naturaleza;* a la vez, sierra, pájaro, nube y río. Pero también el cante tiene no se qué de cosa culta, en el sentido de afección visceral, que hemos dado al adjetivo «culto». Su interpretación sólo es completa cuando, con una afinidad sentimental previa, rotas las presas del razonamiento, flojos los resortes de la reflexión, se da ancho y libre curso al derretimiento psíquico de todas las subsensaciones comprimidas. La comprobación raciocinante viene al flanco, siguiendo su pulso líquido como un observador que sigue a su corriente desde la ribera. O. Gerschenson[2] dice exactamente sobre la cultura: «Ideas y conocimientos pueden ser fértiles cuando aparecen, naturalmente, en mí, resultante de mi experiencia personal o cuando siento la *necesidad invencible de poseerlos».* Esta *necesidad* es ya un *sentimiento* característico de las almas tipificadas como «naturaleza culta».

He aquí sus observaciones:

El cantante de ópera o zarzuela rara vez llega a cantar con maestría lo jondo. El *cantaor* de flamenco, en cambio, con aptitudes anatómicas y aprendizaje adecuado, puede llegar a ser un buen cantante de zarzuela u ópera. Y por ello, esto nos parece fundamental. Hay una conciencia de piel como hay una conciencia de raíces. La mujer, por ejemplo, tiene un sentimiento inmediato y como táctil y cenestésico de su propio cuerpo; tiene conciencia de piel, alma vegetal de tierra que florece. El varón tiene un sentimiento directo de su espíritu como

(2) «Correspondencia desde un ángulo a otro». (Publicada en «Revista de Occidente», núm. 117).

de cosa cóncava: percibe de sí mismo una sensación cúbica, de profundidad; tiene conciencia de raíz, alma de siembra. En el acto sexual se clava como un esqueje; la mujer se entrega como una sementera. He aquí por qué la mujer nos parece naturaleza como el hombre nos parece espíritu. Sólo una aberración de civilizado puede ver en la mujer *espiritual* la feminidad suprema. El hombre es realización, y, por lo tanto, espíritu pronto a fosilizarse, a volver a ser naturaleza; la mujer es naturaleza y posibilidad, es decir, aptitud, para ser espíritu. Del mismo modo, el canto de zarzuela nos parece *espíritu* que camina hacia la técnica, hacia la naturaleza; como el cante jondo nos parece *naturaleza*, pero embebida en una atmósfera que la vitaliza y produce en ella primeros vagidos, ciegas tentativas de ser espíritu. El cantaor tiene conciencia de piel, el «cantante» de raíces. Para cantar zarzuelas u óperas hace falta educación y arte o artificio, es decir, espíritu. Para cantar lo jondo tiene que haber sentimiento y estilo, es decir, sensación de naturaleza. El primero canta con un fin estético, lo que él mismo y otros han elaborado de un modo consciente, intelectual; el segundo purga su propia alma de sensaciones y sentimientos indiferenciados, de un modo sensitivo y subconsciente; sentimientos y sensaciones que sólo así, cantándolos, se hacen conscientes y aspiran a ser espíritu. Ha de cantar, pues, lo que lleva dentro y pugna por salir como una energía cósmica en él depositada. En el alma jonda la necesidad de cantar es tan imperativa e inexorable como el giro al astro o a la planta el crecimiento. Por eso llamar al cantaor artista, y arte a su cante, envuelve al mismo equívoco que si habláramos del estilo de un ruiseñor o del arte maravilloso de una puesta de sol. El *cantaor* vale por lo que es, entraña viva que concibe; el *cantante*, por lo que interpreta o representa, espíritu que genera; el primero es cosmos, naturaleza

que canta; el segundo es arte y civilización. Pero esa *naturaleza* que es el cantaor, es un poco de *naturaleza culta*, como nos lo parece la tierra fecunda y cultivada. Por eso para cantar en toda su intensidad el cante jondo hay que no oírlo en el café cantante o en la juerga preparada, sino sorprenderlo en el campesino solitario, en el recluso de la penitenciaria, en la mujer del prostíbulo o en el obrero de la mina. El profesional del cante, que le superpone ya sentido comercial, y el obrero de la ciudad cantando en la taberna o el taller, que tiene ya mucha civilización, muchas ideas sociales en la cabeza, desperfuman la expresión del cante, le borran su matiz de *naturaleza culta*.

Y esta primera visión del cante jondo vale a su vez como primer hallazgo del alma de Andalucía. También Andalucía parece la máxima concreción de *naturaleza culta*. Femenina, mágica, sentimental con inmediato sentido de su carne, que en ella busca convertir en verbo, su culto a la forma, su sensualidad, toda ella, recuerda un humus germinal donde quiere palpitar el espíritu, pero se queda en alma. Alma desnuda que se debate entre el espíritu hipostático y la naturaleza muerta[3]. La misma palabra «alma», pronunciada en el tono doliente del cante, cobra un sentido al par elemental y humano, de elementos naturales despiertos en energía ciega y de humanidad que cruje angustiada de presentimientos metafísicos. El alma andaluza vale, en profunda complejidad, más que muchos espíritus. Por eso es artista y no científica. Porque el arte es un lenguaje de sensaciones primarias; de *pre-sentimientos;* naturaleza que se sublima exaltada y espíritu que balbucea. En cambio, la ciencia es el espíritu flotando sin raíces, rotas ya las amarras

(3) Reléase a Ortega (en torno al cual hay que gravitar constantemente) su «Vitalidad, Alma, Espíritu».

con la naturaleza. Andalucía, artista genial, es *culta* porque sabe pocas cosas, pero fundamentales, es un alma todavía *natural* que arde en relámpagos intuitivos, es toda ella presentimiento lúcido, es decir *naturaleza culta*.

C) PRE-JUICIO Y PRE-SENTIMIENTO DIFERENCIAL DE LAS MUSICAS POPULARES ESPAÑOLAS

La música popular como manifestación espontánea de un alma colectiva siempre es función exponencial del pueblo que la expresa. Hasta tal punto, que cada música regional nos da en cierto modo la clave de su psicología, porque en esas manifestaciones espontáneas del espíritu colectivo éste se da sin reservas y como al desnudo. Hay un arrastre y una agitación de todo el légamo primario y subconsciente y un espontáneo derramar de esencias, cuando los pueblos se expresan en sus canciones típicas. Y así como en la emoción del juego, en el ímpetu irreflexivo de una pasión o en el pasaje removido de larvas de un sueño, el hombre se deja sorprender en sus más íntimas desnudeces, así los pueblos, desvanecidos sentimentalmente en sus canciones y tonadillas, faltos de toda atención vigilante, se dejan traducir en las líneas cardinales de su arquitectura interior, de sus entrañas psíquicas.

Cierto que, a veces, el juicio que hicimos, por otros caminos, sobre la psicología de un pueblo, lo atribuimos en forma refleja a su folklore musical, para luego suponer que la deducción se ha hecho de la mera contemplación de éste. Pero en todo caso, si el juicio conviene por igual aplicado al pueblo y a sus modalidades expresivas, tanto da que vaya del folklore al pueblo que del pueblo al folklore.

En España una interpretación libre de sus distintos

cantos regionales nos da elementos de juicio para un diagnóstico diferencial del cante jondo.

La jota aragonesa es recia, enérgica y brava, pero ingenua y simplista, como el alma del aragonés. Su motivo núcleo es la virilidad; una virilidad casta e integral, de sexo y de carácter, gozosa de serlo, que a veces llega a un franco alarde de animalidad. Alguna vez la copla parece el rugido de un macho encalabrinado, pero aun así es expresión natural de un organismo equilibrado, y no de un refinamiento vicioso o de una aberración. Sin embargo, aquella reciedumbre temperamental está interiormente templada de afectos y empapada en sus raíces de ternura; como esa virilidad está a menudo regada de dulzuras maternales y transida de amorosa servidumbre. En la copla aragonesa el tema genérico es la mujer, o la virgen del Pilar, que es como la sublimación de todas las mujeres aragonesas. Se canta a la feminidad por sí misma, por lo que es, y no por virtudes o atributos secundarios, salvo cuando irónicamente se ensalza en la mujer alguna habilidad casera. Y es que esa feminidad ennoblecida y respetada es como la justificación de la virilidad aragonesa. La melodía arranca siempre bruscamente como un rugido de masculinidad o un grito de desafío; se hace sólo blanda y sentimental cuando es literaria y no popular: por ejemplo, en «La muerte del ruiseñor».

El *aurresku* de los vascos es litúrgico, tradicional y primitivo; parece un canto de selva y una danza pánica; su tema central es el propio pueblo vasco, su patriarcalismo, sus tradiciones, sus recuerdos milenarios, ya desvaídos y vacilantes tras la bruma de la reminiscencia étnica. Y el amor; pero el amor medio oculto en símbolos, insinuado en extrañas formas totémicas; canta a la mujer como a una institución social, como a un matriarcado.

Los llamados *aires montañeses* tienen la frescura

natural de la montaña salpicada de sales marinas. Son cantos recios para lanzarlos por un cabrero desde lo abrupto de un peñasco al regato de la vega; pero a la vez son melancólicos, de una infinita melancolía embalada en unas notas que se duermen, como alejándose multiplicadas en ecos. Los aires montañeses son a la vez prado y montaña, leyendas de lobos y cuentos de égloga, amores de idilio pastoril y de refriegas de mozos que van de ronda.

Los cantos gallegos y asturianos son dulces, laxos, de un lirismo nostálgico y amoroso, desgreñado en hebras de melancolía; son de una música húmeda y pastoril que parece aludir a su colinas redondas y femeninas y a sus blandos praderíos. En esa música está la pena del emigrante, el sentimiento de la soledad (de la *saudade*) sin luz y el erotismo cerebral de los poetas bucólicos.Sólo en el «Ataruxo», onomatopeya de la riña multitudinaria, transparece la dureza celtíbera aunada con el humorismo galaico.

El cancionero castellano presenta innúmeras variantes locales pero puede hallarse un denominador común en ellas: la jota castellana. Música sobria, magra, llana, parece una fuerza dispersiva contenida por una emoción religiosa. Frecuentemente se acompaña con el tamboril, como aludiendo a la piel seca y tensa de sus páramos, de tierra encallecida, infecunda y sufrida, vendándose con las tiras de cal de los caminos y sujetándose con los tornillos de los chopos al cerco acerado de sus horizontes y a un cielo duro y plano, de rebrillos óseos, con exangües carnes de nubes. Esa música nos da esta asociación de *prejuicios;* tarde remansada sobre llano, campo infinito gelatinado de sol espeso, rumor de álamo y conversación de hidalgo.

La música popular catalana sabe más a técnica de composición que a espontaneidad popular. Sus coros y

sus danzas recuerdan más al compositor que a una expansión libre del sentimiento. Lo prueba que sus problemas políticos van frecuentemente embalados en sus canciones. Pero cuando esa música vuelve a su auténtica fuente popular, transparece en ella la lírica provenzal con su dulce erotismo literario y su vago poematismo de prados y ríos. En las variantes balear y valenciana se añaden frecuentemente los temas del mar y la huerta, con motivos arcaicos de clan guerrero, en Baleares, y amores legendarios de tragedia morisca, en Valencia.

Murcia y Extremadura están ya dentro de lo jondo. Sin embargo, en esta última, entre castellana y árabe-andaluza, la música popular se parte entre ambas influencias; el flamenco fuertemente arraigado vive con formas y variantes de romances castellanos, donde aún se conservan (en alguno con toda su pureza) los mejores aromas del Romancero. Por eso la psicología del extremeño es, de una parte, acongojada y triste con una honda vena de angustia vital, y, de otra, es grave, retraída y señorial como el alma castellana. Tiene de Castilla la conciencia de infinitud, y de Andalucía la sensualidad de la forma y el sentimiento del sino. Encadenada a una fatalidad geográfica, rumia sedentaria fabulosas hazañas caballerescas, sueña con el mar y pare aventureros; pero también encadenada a una fatalidad social vuelve sus ojos al cielo y goza la mística torturada de Morales o Zurbarán o se desespera en sus rebeldías y canta flamenco y sueña su desquite en silencio.

En esta rápida exposición impresionista falta la música popular andaluza cuya interpretación y análisis, si ha de dar como precipitado el alma de Andalucía, requiere todo detenimiento.

D) EL DOLOR EN EL CANTE

Por de pronto en el cante jondo resalta una sorprendente variedad de temas humanos, de motivos y melodías y de estilos; unos y otras inmersos en la misma atmósfera y radialmente embebidas en el mismo pathos. Esa heterogénea exuberancia de estilos lleva a la anarquía musical que interpretaremos más adelante. Y en cuanto a los temas son tan varios que su clasificación y estudio será objeto de la última parte de este libro. Quedemos, por ahora, en las variaciones melódicas del cante jondo.

Cualesquiera que sean esas variaciones, siempre late en ellas un mismo latido nuclear al que hay que acercarse bien pertrechado de *pre-sentimientos*. Ese latido embozado y lejano, tramando toda la música jonda, da la intuición de un alma sombría, desesperada del mundo en torno, cuajada en un éxtasis de angustias metafísicas y de dolor humano. Sobre todo de dolor humano. Cualquiera que sea la especie de cante a que nos refiramos, desde el *martinete* hasta el *fandanguillo*, siempre hallaremos, como carácter dominante, el dolor; y como cualidad recesiva su voluntad de vida mística. Pero dolor humano ramificado en todas sus formas psíquicas; dolor metafísico, sin motivo real, como de conciencia muerta de miedo cósmico, en el niño, el salvaje o el pensador que se tortura con la incertidumbre de su destino; dolor étnico, infrarracional, de conciencia de raza triste, como la hebrea o la gitana; o de raza consciente del fatalismo universal como la árabe; o dolor con motivos concretos, ya de génesis social, como el dolor del trabajo, el del hambre, el de la injusticia de clases, ya de fuentes individuales, como el amor, los celos, las deformaciones morales. Y siempre un dolor complejo, que refunde en una sola expresión varias formas; así el senti-

miento gozoso de la muerte como una deidad niveladora, sentimiento a la vez individual, social y metafísico.

Dolor de persecución religiosa, de falso juramento y de ausencia triste hay en la *saeta*. Y dolor metafísico o de amores en las *soleares* y sus derivaciones *(tientos, marianas, etc.)*, es decir, en las *soledades*, en la angustiosa soledad del amante desdeñado o desconocido, o en la soledad terrible del hombre que no sabe de dónde viene ni a dónde va. Y dolor de lírica resignación, de estética congoja ante las miserias humanas, en las *peteneras;* y dolor de raza que hace constante su tristeza cantando, en los *polos, martinetes, playeras, alegrías y bulerías;* y dolor social de rebeldía impotente ante la injusticia, de encono contra una civilización egoísta y material, en las *malagueñas, cartageneras y fandanguillos,* y dolor de melancolía, de paraíso perdido, en la *farruca*, donde el pathos gitano da vida a complejos psicológicos galaicos[4].

Pero esa expresión de dolor es algo más que una característica del cante; pues si sólo fuera así, sin su comunión con el alma andaluza, el cante jondo no sería la más completa versión de Andalucía, y el cante mismo quedaría apendiculado a ella como una porción terminal y en vías de atrofia. Pero el cante, por el contrario, cada vez invade más zonas intactas de aquella alma hasta esencializarse en ella. Lo que demuestra que el dolor del cante es todo el dolor complejo de Andalucía que se vierte por ese conducto lírico. Y así es el cante la válvula de escape que permite expresar ese dolor como una descarga. No hay más que ver que Andalucía no sólo ha dado el cante jondo, sino también el pesimismo senequista y el sombrío misticismo masarri y la lírica ascética y doliente

(4) Acaso lejana resonancia de las esclavas gallegas que viven en Andalucía de que ya hemos hecho mención.

de muchos de sus poetas (hasta las «Coplas» de Jorge Manrique tienen sus antecedentes inmediatos en Abul-Beka de Ronda, a pesar de M. Pelayo) y la plástica torturante de los imagineros andaluces. Luego el dolor andaluz se vierte en el cante jondo y en él se empapa su melodía.

E) EL ¡AY!

Por eso la música jonda empezó siempre con un ¡ayyy! que flota en una salida queda, humillada, de alma de solitario, de voz empañada y lejana, salida de cien recodos emocionales como un vaho sentimental que emerge de los posos fermentados del corazón. Esa voz y ese dolor se templan y caldean en la atmósfera de ese ¡ay! que es como la proyección espontánea de un alma rota y atormentada que busca expresión para su desgarro en una plegaria, en una imprecación o en un sollozo. La música del flamenco es triste porque el alma de Andalucía está dolorida y da a su tristeza infinita y desolada un matiz propio e inconfundible que hace pensar en una etiología específica: la pena.

F) PENA ANDALUZA

La pena andaluza nos parece un complejo espiritual propio. El catalán tiene *problemas*, cuestiones económicas y de cultura plantados ante su intelecto en los cuales abreva su espiritualidad. El vasco tiene *recuerdos* casi esfumados en la semivigilia de un pueblo viejo adormecido junto al roble de su tradicionalismo patriarcal. El gallego siente *saudade*, melancolía étnica, «sed de luz»[5]

(5) Vid. F. J. Andrade: «Biología de la saudade». Números de «Luz» 16 y 20 de noviembre de 1932 y 27 del 12.

o «dolor de lejanía»[6], propia de un pueblo eternamente recluido en la jaula cenicienta de la lluvia. El castellano tiene hambre mística, apetito de infinitud, sentimiento desolador de la estepa, fatiga de luz y cansancio de paz externa. Por eso busca la actividad centrífuga y se hace caballero imperial y colonizante; pero también ansía con delectación la oscuridad interior y se hace místico y se recluye en su íntima morada. El catalán, espiritualmente, vive de sus problemas, como el vasco de sus recuerdos y el gallego de su saudade y el castellano de su mística.

Pero el andaluz tiene *pena*. Tiene dolor; y no sólo el dolor de unos problemas sociales inmediatos o del conflicto individual, sino un dolor como cósmico, de naturaleza compleja. Guarda un vago parecido con la *morriña* galaica en lo que tiene de volencia laxa, de subdeseo inconcreto, de flojera en el cordamen psíquico. La *saudade* y la *soleá* significan, en acepción inmediata, *soledad*, voluptuosidad del dolor de verse solo; pero el íntimo contenido de sus vivencias es muy dispar. En el gallego esa soledad en un medio atmosférico, sin cielo, carece del sentimiento de infinidad, de sentido cóncavo, de impulso panteista, más bien parece un estado de conciencia ciego, acuoso y como vegetal. La *saudade* es un sentimiento atlántico, de alma esponjada en brumas de pueblos cuya existencia está excesivamente hidratada en las raíces; su carácter es dulce, poético y sentimental; su impulso natural es fototáctico y centrífugo; su expansión lírica es balada; su unidad civil, la aldea; su centro vital, el hogar; su concepción ante el Universo, el númen, su religiosidad, el atavismo, el culto a los dioses lares.

En el andaluz la *soledad* es un sentimiento mediterráneo, de almas duras, morenizadas de sol, violentas y emocionales, cuya expresión lírica es el treno; su unidad

(6) Nóvoa Santos.

viva, el individuo; su concepción ante el mundo, el escepticismo; su religiosidad, la homogeneidad nirvánica y la sensualidad pagana. Vive en un medio luminoso, de cielo profundo y paisajes sensuales, pero la vivencia andaluza de la *soledad* no puede explicarse por la determinación de ese medio. Más bien parece una herencia arábigo-judía, de fatalismo y tristeza ancestrales reforzada por la amargura de su drama social y la tragedia individual de su sensibilidad herida por el dolor de los demás; todo encharcado y detenido por oscuras, laxas apetencias sentimentales. Su manifestación total es *la pena*. Hay, en efecto, en la pena andaluza un sentimiento metafísico de verse fatalmente engranado en la máquina del Universo cuyo mecanismo rige una incógnita voluntad quieta y terrible. Ese fatalismo es de ascendencia árabe-judía pero con matices específicos. Porque no es el fatalismo filosófico de la secta de los Djabaritas; como no es el fatalismo dogmático, estoico, de resignación dulce ante el sinaítico Jehová, de los hebreos[7]. También hay en la pena andaluza una conciencia de pequeñez, una intuición inmediata de la inexorabilidad cósmica y un sentimiento de terror ante lo tremendo. *Llamar a Dios de tú* es, para el andaluz, cosa de irresponsables. Ello recuerda la pena judía, la congoja racial y bíblica de este pueblo insomne. Sin embargo, el hebreo llora sus persecuciones ante el muro del templo derruido pero esperando en su mesianismo de pueblo electo; no tiene patria territorial y la funda, como el gitano, flotante sobre el sentimiento de solidaridad tribal, de lazos de sangre y tradiciones. Por eso en ambos pueblos se rehúye el cruzamiento con elementos extrarraciales y en la familia, institución suprema, se aprieta y consolida la pureza de

(7) Vid. Medina Azara: «El patriarca judío». («Revista de Occidente», núm. 85).

la estirpe; no tiene patria territorial, pero en todas partes tiene a su Dios. El andaluz es un pueblo de esencia sedentaria; la familia para él no es una institución, sino un pretexto; tiene patria territorial y se considera elegido, pero por el *sino* o por la *gracia*, no por un Dios personal, como ya veremos después. Hay en la pena andaluza un sentimiento de solidaridad por el dolor pero no de dolor étnico o religioso como en el hebreo o en el gitano, sino solidaridad universal con todos los que sufren, los hambrientos, los desesperados, los perseguidos por la justicia, los envilecidos de todas las latitudes. Y aunque el que canta alude con frecuencia a sus penas personales, canta seguro de la comunión laica en ellas de todos los que escuchan. Así el dolor se hace social, se incorpora los problemas de la ciudad y en la pena andaluza entra un nuevo ingrediente de máxima significación: la rebeldía; que si rumiada se vierte hacia dentro y se sublima después en cante jondo, cuando se proyecta afuera, en mecanismo de desahogo, produce el anarquismo andaluz en su varia nomenclatura; *contrabandista, bandolero, mano negra y comunismo libertario*.

Por eso, el cante jondo ha coincidido en su moderna expansión con la adquisición por el proletario de una conciencia de lucha, y ha llegado así a todas las masas que sienten una fe de redención y un sentimiento de rebeldía ante las iniquidades de esta civilización enferma. Oscuramente acaso, el campesino, el minero, el ferroviario, el obrero de puertos, todo el proletariado de la ciudad, ha visto en el cante jondo, no un folklore regional, más o menos curioso o pintoresco, sino toda la sensibilidad social del proletario, toda el ansia de redención de los hambrientos, toda la angustiosa existencia de los humildes, volcándose en la lírica de su dolor, en un ¡ay! que es un sollozo, pero también la estrangulación de un grito. En suma: la soledad andaluza tiene nexos lejanos con

la saudade galaica, contagio psíquico, acaso, de las mujeres gallegas que convivieron en Al Andalus y cuyo dialecto entendían mejor los árabes, según Ribera. Pero en ese sentimiento de soledad se injertan también la tristeza religiosa hebrea, la resignación fatalista musulmana, la rebeldía sorda del paria irredento, del gitano; más todo el resentimiento que las injusticias de la civilización han precipitado en los senos más profundos de su alma. Todo lo cual se funde en un producto específico: *la pena*. Esa palabra que el cante guarda como una joya y que el cantaor exhibe con orgullo, con voluptuosidad, como el héroe sus cicatrices; palabra que el andaluz llena de un complejo significado humano. Observad un buen catador del cante jondo y veréis que, cuando su alma está removida hasta los cimientos por la emoción, cuando todo él se siente inundado y traspasado de sugestiones inefables, con ganas de llorar y de reír a un tiempo, todo su comentario lo resume así: «¡Con qué sentimiento canta!» Es decir, con pena; con la misma pena inefable y honda, grifada de sentimientos contradictorios que él siente inquilina de su corazón... Por eso se inicia el cante con un ¡ay!... largo, lento, quejumbroso, como preludio de una infinita melodía de dolor. La Lola, de los Machado, contesta así a Don Diego:

DON DIEGO. El hospital...
LOLA. No me asusta.
DON DIEGO. La música...
LOLA. No me asombra.
DON DIEGO. Las penas...
LOLA. Las necesito.
DON DIEGO. ¿Para qué?...
LOLA. Para mis coplas.

G) EL BEMOL EN EL CANTE

No es, pues, la pena una cualidad in-esencial del alma andaluza, sino que su sustancia misma está empapada en ella. Por eso en su melodía abunda tanto el bemol. Ya el viejo Schopenhauer observó (y no el primero) que el bemol da a la música una expresión dolorosa, en forma de recogimiento voluptuoso sobre las propias lacerías, de grito ronco de angustia, de lamento desesperado o de balbuceo trémulo de fe. Por eso aparece lo mismo en la música profana expresando la soledad, el amor atormentado o el miedo pánico, que en la música religiosa para expresar el éxtasis, el arrepentimiento o la invocación atribulada del alma rota en sollozos. El bemol es la entraña humana, pero es también el chispazo divino del cante. Dejemos este segundo aspecto religioso para luego, y veamos lo que da ese bemol al ser herido por un prejuicio: el paralelismo dramático-social-religioso entre lo ruso y lo andaluz, para subrayar a Andalucía con la diferenciación.

H) RUSIA Y ANDALUCIA

–En Europa nos hemos quedado sin música.
–¿Y los rusos?
–Esos, sí. Ahí está el espíritu.
En «El Imparcial» de 14-1-933
MAESTRO SERRANO

El propio Schopenhauer señalaba ya el uso abundante del bemol en toda la música del norte y especialmente en la rusa. Sin duda, el «lied» o la balada responden con el bemol al estado espiritual del hombre del norte, solo y sin luz, entre tinieblas, ventisqueros y abetos. Pero no sospechó Schopenhauer que un pueblo del

sur, como Andalucía, tuviera una música hermana de la rusa, con sus bemoles dolientes y su ritmo lento. El aliento desolado y religioso de ambas músicas no sólo surge ante la simple audición del hombre ingenuo, sino que tiene también una posible justificación histórica. Salillas vio el parecido y lo interpretó al revés, pues dice[8]: «La música social tiene una localización en Rusia, donde es un hecho la *asimilación por los coros zíngaros de una buena parte de melodías rusas*». Basta retroceder hasta las viejas influencias musicales de ambos pueblos y recordar que si a través de Persia llegan a Andalucía melodías gitanas, también por Persia debieron de llegar a Tartaria. Y que esto no es una hipótesis arbitraria, lo demuestra el que, así como Sevilla es el conservatorio español de la música jonda y sede imperial de la guitarra, así Samarkanda es la gran matriz de la música tártaro-rusa y cuna de la balalaika. Y las influencias parejas de ambas, Sevilla y Samarkanda, en las respectivas psicologías nacionales se ve en que, así como en los profundos senos del alma española anida el pathos andaluz, así se ha dicho muchas veces que si se araña en el ruso se encuentra pronto el tártaro. Se explica la conmoción simpática que en Glinka[9], primero, y en Rimsky-Korsakoff y Borodine, después, hubo de producir el conocimiento de la música andaluza. Pero ese paralelismo de ambas músicas ha llegado a ser un paralelismo de ambos pueblos, que es innegable, y que hoy, con las respectivas convulsiones sociales, se acentúa hasta dejarse percibir por todas las inteligencias. Efectivamente, hay otros parecidos. La tradicional organización social

---

(8) «Hampa».

(9) Su profesor, García, ¿pudo ser Miguel García, el «padre Benito», inventor del punteado en la guitarra? Eugenio Noel habla de un Rodríguez Murciano.

rusa antes de la Revolución ofrecía gran similitud con la clásica andaluza. Y si el mujik ruso, fanático, hambriento y resignado, exaltaba el evangelismo de Tolstoi, el labriego andaluz, hambriento, fatalista y silencioso, hacía llorar a Campomanes. Ambos pueblos han vivido púdicos, recoletos, con un sentido señorial de su soledad, hilando sus dolores vivos en la rueca de sus rebeldías calladas o de su resignación equívoca. Pero para los espíritus alertas y sagaces, ese silencio era una meditación sombría preñada de amenazas. Y así, el nihilismo ruso encontró su primera repercusión en Andalucía. Ya dijo Tolstoi: «La revolución mundial ha de hacerla el mujik ruso o el campesino andaluz»[10]. Rusia ha hecho esa revolución; Andalucía la hará, si no nos anticipamos a consolarla en su dolor y satisfacer su hambre; hambre que no es sólo de pan, sino también de justicia, porque el alma sensible y delicada de Andalucía guarda un temblor espiritual por la justicia que no se calma sólo con pan, aunque éste encarne su problema más inmediato. Ya Ortega y Gasset dijo ha mucho tiempo: «El hecho es que ni siquiera el problema agrario andaluz puede reducirse a política de pan y salarios»[11]. Y como toda España es Andalucía, si quisiéramos recargar el parecido podríamos hallar en Rusia una «generación del 98», antieslavista y europeizante, negadora de los valores nacionales y descreída de su espíritu. Esa «generación del 98» en España estalla ante el descalabro de Cuba; en Rusia, con el desastre de Port-Arthur. Si para nuestros intelectuales del 98 España era un pueblo «sin pulso», «sin temperatura y sin virilidad» y «Africa empezaba en el Pi-

(10) La propia Andalucía presiente el parentesco ruso; ya hubo entre los jornaleros del asalto de Jerez, un Salvador Cordón que cambió su apellido por Cordonieff.

(11) «El Sol», 20-3-918.

rineo», para Turgueneff «Rusia podía desaparecer sin que la civilización humana padeciera lo más mínimo» y Gogol suponía «que el pueblo ruso estaba enfermo de la médula». En Rusia se despreciaba el abolengo tártaro, como en España se fingía desconocer la gran influencia andaluza. Tártaros y andaluces eran lo inferior, «la quincalla meridional» de los rusos y españoles. El evangelismo de Unamuno, su religiosidad antirracionalista, recuerda al anarquismo cristiano y sentimental de Tolstoi. Ambos son dos figuras gigantes, solitarias y originales, enemigos de la urbe, en los que hasta hace la casualidad parecerse en dos títulos de sendas obras: «La Guerra y la Paz», de Tolstoi, y «Paz en la Guerra», de Unamuno. Con Dostoiewski no hay parecido posible, porque «no es más que enorme», según machaca D'Ors, queriendo infundir en esa vaciedad todo el «ieureka!» de un nuevo mundo de la expresión. Para Dostoiewski no se encuentra figura homóloga, es verdad; pero en su atavismo, en su antieuropeísmo podían verse analogías y concordancias en el africanismo de Ganivet, Costa y el propio Unamuno.

Y en fin, sendas dictaduras, de fanatismo religioso una, y de fanatismo político de caudillaje, otra; dos ataques de mesianismo en ambas, han incubado las revoluciones rusa y española. ¡Y qué casualidad! Los protagonistas dos personajes representativos de ambos pueblos. Aquí, Primo de Rivera, señorito andaluz, charlatán y general, las tres vertientes del español funesto; allá, Rasputín, tártaro fanático, ambicioso y «staretz», las tres raíces de la Rusia feudal. El uno, de Jerez, la sede del gitanismo español; el otro de Irtych, zona de tártaros pura sangre. Ambos bebedores, juerguistas y amantes de lo jondo y precisamente de los ritmos gitanos. Véase lo que dice el príncipe Yussupoff: «Elle –una aristócrata rusa– me priait de venir chez elle et d'apporter ma guita-

re, ceci á la demande du «Staretz» qui avait appris que je chantais et desiderait m'atendre *surtout; dans les romances bohemiens.»* Y en otra página dice Rasputín al príncipe: «Allons ensemble *chez les tzinganes et ton mal disparaitre comme par enchantement»*[12]. Uno y otro rematan la respectiva trayectoria nacional apuntalada por sables o por «iluminados». A Primo de Rivera preceden Prim, Serrano, Pavía, Martínez Campos; un siglo de militaradas, de espolazos en las ancas del país. Rasputín, a su vez, corona la obra de Koreicha, mujik inspirado, mentor de Nicolás I; de Juan Cronstadt, sacerdote milagroso de los días de Alejandro III; del doctor Philippe, ocultista francés que había de «inspirar» un heredero a Nicolás II, padre ya de cuatro hembras, a quien se supuso, al nacer un Tzarevitch hemofílico, que estaba en contacto con las logias masónicas; del fraile Iliodoro, gran iluminado... Y cuando desapareció, acribillado, ya minaba su influencia Mardary, el joven y guapo fraile montenegrino.

Pero dejemos de forzar los parecidos. Basta con que el espíritu eslavo (que es algo más y algo menos que el ruso) en su misticismo desolado, en su rebeldía pasiva, en sus cantos y en su música popular recuerde a Andalucía, lo que acaso no sea indicio de otro parentesco que el espíritu de dos pueblos que se asientan en antecedentes orientales y una organización medieval de la justicia. Pero apúrese el paralelismo y se verán nacer las divergencias. Rusia y Andalucía se parecen en sus recias culturas, apartes, insuladas, con respecto a cualesquiera otras. Son tan auténticas e irresolubles en otras, que Europa no las entiende y se ha limitado a disimular su incapacidad de comprensión con toda la falsa literatura que es capaz de producir su imaginación intoxicada. De

(12) Yusuppoff: «La fin de Raspoutine».

modo que Rusia y Andalucía se parecen, paradógicamente, en lo que destacan sus diferencias. El alma rusa es realista; la andaluza, lírica y soñadora; el arte de esos pueblos, respectivamente igual. El mujik, cuando reza, canta. El campesino andaluz, cuando canta, blasfema, y si quiere rezar, profana. Rusia es masa; Andalucía, individuo. Allí, resignación y esperanza; aquí, desesperación y rebeldía. Rusia es santa (según Benavente) por su fe, por su mucho espíritu y por la pobreza de sus medios materiales. Andalucía lo será por su martirologio desesperanzado y la sublimación estética de su dolor. Pero no tiene fe y su espíritu se quema en aisladas combustiones individuales. En Rusia cantan los coros, llora la comunidad y se fortalece con la disciplina y el número; en Andalucía canta cada cual sus penas junto a una guitarra y todo el impulso de la rebeldía se disuelve en ayes individuales, anárquicos e impotentes. En Andalucía podrá algún día nacer un Dostoiewski, pero no se espere un Lenin. Andalucía no ha de imitar a Rusia. Si algún día equipa una revolución, le pondrá su etiqueta personal. Rusia tártara y Andalucía morena son pueblos originales que viven de sus propias esencias. La historia respectiva, su proyección en el mundo social (como en el del arte) es reflejo de un estilo de vida que extrae cada una de su propio espíritu, como la araña teje su tela sacándola de su propio vientre[13].

(13) En un artículo de «La Tierra» del 19-1-933, dice J. Peiró: «Es de evidencia incuestionable que lo que es posible en Rusia, un pueblo profundamente mesiánico y con espiritualidad de rebaño, es harto difícil en pueblos meridionales de idiosincracia individualista como España».

I) SENTIDO LITURGICO DEL CANTE: EL CALDERON

El empleo del bemol en el cante jondo, decíamos, lo vincula en parentesco con la música religiosa. Afinidad no sorprendente, para nosotros, puesto que ya hemos comentado el bellísimo estudio de Medina Azara acerca de la relación entre el cante jondo y los cantos de sinagoga. Pero este parecido religioso se vigoriza, si observamos esta otra característica del cante: el empleo del calderón, la prolongación arbitraria de sus notas, que deja siempre un margen de libertad al estilo, al gusto individual, y que da al cante una fluencia, una pastosidad muy adecuada para expresar el gesto de dolor, la cadencia triste, la voluntad melancólica de no ser. Esa música continuada, empastándose de calderones, tiene algo de líquida fluencia, de río de sentimientos flotantes que es más río cuanto más se aleja de la fuente original, pero que tarde o temprano llegará a disolverse en el Océano común que absorbe y borra toda personalidad fluvial. Así el cante expresa una voluntad de disolución, un oculto designio de morirse de tristeza. Y fluye lento, desganado, acuñándose en su propia melodía, sin esperanza, porque es un río que sabe que no ha de atenuar la salinidad del mar donde va, con la humilde dulcedumbre de sus ondas. Por eso es rebelde y resignado y recuerda aún más la música solemne de la liturgia. Y es que el cante jondo es un rito de una raza artista y dolorida que expresa en música la metafísica de sus penas. El Heredia de «La Lola se va a los puertos» lo dice con verso exacto:

...La copla
y la guitarra flamenca
–usted lo sabe– no son
cosas de broma. La juerga
–se entiende con cante jondo–
tiene de función de iglesia

más que de jolgorio. *No es*
una diversión cualquiera
donde se mete ruido
y se descorchan botellas.
Para alegrarse en flamenco
se ha menester mucha ciencia,
mucha devoción al cante
y al toque...

No es extraordinario este sentido religioso del cante, porque la vuluptuosidad de la pena tiene ascendencia religiosa. No sólo por el argumento a favor de la «pena judía», de raíces étnico-religiosas, sino porque toda conciencia de auténtico creyente se centra en el sentimiento obsesionante del pecado que produce el complejo de *dependencia,* observado por Schleiermacher y una atmósfera sentimental propicia a la fe, al empleo de la autoacusación como un cilicio del espíritu, y, por fin, al masoquismo místico, que es ya la voluptuosidad de la pena de pecar para poder arrepentirse después. Eso de:

Te contaré en un cantar
la rueda de la existencia:
pecar, hacer penitencia
y después vuelta a pecar

supone una profunda observación psicológica aplicada a los sentimentales.

Pues bien, el andaluz no cree que su pena tiene un abolengo lejano, un manantial bíblico como el hebreo; pero sí tiene el presentimiento de que el sufrir suyo, su pena, es dictamen del *sino,* entidad fantasmal e inexorable que sólo intuye la mentalidad jonda. Y como su alma se complace en esas fatales y oscuras determinaciones de lo incognoscible, halla una voluptuosidad en la propia

pena, y cuando no tiene un motivo real, lo inventa, en un proceso subconsciente, como la histérica finge el drama con el espíritu entornado, en semivigilia de su estado. Mas el motivo ha de ser adecuado a la solemnidad de su dolor, y para ello precisa una expresión musical que dé la impresión de lo profundo y majestuoso. De ahí el empleo del calderón y el inmediato sentimiento de religiosidad que produce el cante. Por eso, el cuadro flamenco, la juerga misma con cante jondo, es un rito, un cenáculo, donde se comulga con el pan del dolor transustanciado en música. El bemol de sus notas es el medio expresivo de ese dolor. El calderón le presta solemnidad, le da ese tono imponente y grave de la música religiosa. Gravedad que se torna en melancolía infinita cuando termina la copla en un calderón final, como un reguero de penas, como el rastro de una polvareda sentimental.

Sólo en la variedad del *cante gitano* el calderón se usa poco, usándose, en cambio, frecuentes síncopas que atenazan su ritmo y lo golpean, dándole el aire entrecortado del hipo del sollozo. La nota, en vez de prolongarse, se interrumpe amputada en un silencio violento y doloroso, cargado de expresiones fallidas que son como un subrayado patético de la expresión. Con frase exacta se suele decir de los gitanos «que muerden el cante». La impresión que nos produce esta variedad del cante jondo es que, en sus formas sincopadas, las notas se encabritan, como si el cantaor las irritara, las acosara, para instarlas a la desobediencia, reflejándose así la inadaptación, el individualismo furioso del gitano. Individualismo que se recarga en esas *mordidas* que pugnan por no expresarse, pudorosas de la incomunicable intimidad gitana. Pero el dolor, la pena, es más viva. Por eso, en esta variedad del cante, abunda más esa nota que se dobla y estrangula en la voz como un quejido.

J) VIRILIDAD Y FEMINIDAD ANDALUZAS

Es fácil observar que el cante jondo alcanza plenitud de expresión en la voz de bajo o barítono. En cambio, una voz de tenor o de soprano lo falsifica y afemina, sustrayendo al cante algo vivo y fundamental. Una tiple cantando soleares resulta siempre lamentable por lo menos. A cambio, las mujeres que han practicado triunfalmente el cante («La Niña de los Peines», por ejemplo), deben su éxito, en buena parte, a la voz densa, morena y recia, que les presta virilidad. Por la misma razón, la «Carmen», de Merimée, y «La Lola», de los Machado, ambas de registro intersexual seguramente, son aptas para triunfar cantando musica jonda. Repitamos: el cante es sólo apto para el bajo o el barítono. Ahora bien, ya Iván Blosch[14] y últimamente Marañón[15] han sentado el signo sexual que en Biología corresponde a la voz: signo de virilidad perfecta la del barítono y de hirpevirilidad la del bajo. Al tenor corresponde, en cambio, una significación limítrofe a la feminidad. Esto quiere decir que el cante jondo es sólo apto para ser ejecutado por hombres. O, como suele decir el aficionado encendido en jonda virilidad: apto para machos[16]. Hay, efectivamente, un nexo profundo entre el cante jondo y el machismo andaluz. Por ello extraña un poco que Eugenio Noel, el cantor del machismo nacional, de los riñones de la raza, no haya visto en el cante flamenco sino el tono plañide-

---

(14) «La vida sexual moderna».

(15) «La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales».

(16) Y, sin embargo, hay en la expresión del cantar no se sabe bien qué aire de coquetería y petición de mimo que despierta en los oyentes una homosexualidad sentimental, lo cual permite que al cantaor se le dirijan esas frases equívocas de: «¡Olé tu boca, precioso!...», «¡Así se canta, mi nene!...», etc., etc. Ello se explica, creemos, por el estado de desleimiento sentimental, *femenino*, del oyente.

ro y femenino de una raza decadente y atáxica. Pero es que Noel, como tantos otros, ha tomado la palabra *flamenco* en el sentido peroyativo, degradante del vocablo. Porque el machismo, esgrimido en alarde de matón y jactancioso, es la adulteración social, casi la inversión del concepto biológico del *macho*. Y hasta creemos que la degeneración del cante jondo habría que buscarla en esa adulteración social. Pues *el flamenco*, el rufián que en los suburbios, adherido parasitariamente a una mujer que paga su hombría con dinero y con los residuos de su problemática feminidad, finge hacer de macho, no sólo no es el único varón de esa mujer, sino que esa mujer, sólo entregándose a otros varones, da patente de falso machismo a ese rufián. Es decir, que éste calza su virilidad con un déficit biológico de varón. Y él mismo, cuando quiere subrayar su virilidad, no dice de sí que es un macho, sino que es un *flamenco*. Se ve, pues, que ese flamenquismo, producto social de la chirlata, la taberna y el prostíbulo, nada tiene que ver con el cante que se llamó *flamenco* por tal o cual apreciación histórica. Cierto que en el prostíbulo y en la taberna florece, como en clima propio, el cante jondo; pero florece en ellos como florece en la mina o en el cortijo: con enfermiza y sustanciosa palidez de hostia, porque el cante pone un grito de rebeldía y religiosidad social en los labios y las almas de todos los desposeídos y desesperados.

En suma, el cante jondo expresa la virilidad andaluza; pero el flamenquismo social es, todo lo más, la forma degradada y donjuanesca de esa virilidad. Y así, desembocamos en una cuestión conexa con la que comentamos: el *donjuanismo* andaluz. No es una casualidad que el sujeto protoplásmico del donjuanismo se cifre y signe en un andaluz: don Miguel de Mañara, cuya faz viciosa y meditativa puede verse en el Hospital de la Caridad, de Sevilla. Nada importa que don Miguel sea un sujeto real

o legendario, cuyas locas aventuras y cuyo arrepentimiento inspiraran o no «El burlador de Sevilla»[17], de Tirso, porque el donjuanismo es una atmósfera, una nebulosa humana, de que el Don Juan, de Tirso o de Zorrilla, de Byron o de Molière, son astros diferenciados que se escinden con propias características, pero con una común masa cósmica original[18]. Y el donjuanismo, que es una concreción universalmente humana, tiene notas y matices que tipifican a muchos andaluces. No es, pues, mera casualidad que el supuesto modelo de Don Juan sea el andaluz don Miguel de Mañara. Y es que entre los tejidos intersticiales de trama mora, árabe y hebrea de Andalucía y la erótica donjuanista hay una profunda afinidad. La técnica, la estrategia amorosa de Don Juan, recuerda no sólo al polígamo por precepto religioso o político, sino también a la ardiente sensualidad del africano que sueña en el desierto la recóndita secreción de muchas fuentes. Pero en el desierto de una sexualidad reseca por un llameante erotismo cerebral. En el corazón de Don Juan, como en el alma de Andalucía laten las mismas resonancias gitanas, hebreas y árabe-moriscas que hemos percibido en su filosofía, en su religiosidad y en su música. Pérez de Ayala lo ha visto con penetrante claridad. «El amor donjuanesco –dice– es de oriundez oriental y semita». Y entre otras pruebas aduce la siguiente, cargada de evidencia y exactitud: «Para el hebreo (y el mahometismo es la hijuela del judaísmo) la mujer es el vaso paciente de la lujuria masculina. La Biblia, entre las cosas que pasan sin dejar rastro ni man-

(17) Es sabido que D. Miguel de Mañara murió en 1679 y «El Burlador de Sevilla» es anterior. La primera edición es de 1630; pero fue antes representado.

(18) Gregorio Marañón: «Notas para la biología de Don Juan». («Revista de Occidente», núm. VII).

charse, enumera la sombra sobre el muro, la sierpe entre la hierba y el hombre por la mujer». En cambio, «el cristianismo comienza por hacer nacer a Dios hecho carne de una mujer que concibe sin pecar y sin obra de varón». Es decir, que mientras para la cultura semítica el hombre es la pureza y la mujer la abominación (como lo demuestra también el mito hebreo e indo-persa del pecado del Paraíso), para la cultura occidental cristiana el hombre es barro de tal suciedad que, para sublimar la máxima categoría de mujer, la Virgen, se excluye el contacto y la generación viril. Y así continúa Ayala: «En cuanto a la manera y usos del amor, el mahometismo exalta la precedencia del varón y exacerba el sometimiento de la mujer. El varón es el núcleo de un sistema; las hembras, innumerables, giran en torno, alampadas por un donativo de amor despectivo o quizá premioso», realizando, añadimos nosotros, la revolución copércana, donjuanista del amor. Porque en el amor cristiano, caballeresco y feudal, la mujer, quieta, con el sólo fluir de su feminidad, con su presencia sola, se instala como centro gravitatorio de la dinámica amorosa. La mujer es el centro de atracción y punto de referencia para la actividad masculina, pero también rienda y freno, meta y módulo de sus impulsos irregulares que obligan al hombre a vivir en vasallaje espiritual de la mujer[19]. Con la influencia semítica, de harén y concubinato, el centro gravitatorio del amor se desplaza al hombre. La mujer, cuando no es esclava, es objeto episódico, aunque importante, en la refriega sexual. De centro emanatorio de luz y de presencia pasa a instrumento ciego y dócil de la acometida vi-

(19) Vid. el epílogo de Ortega y Gasset al libro de V. de Ocampo: «De Francesca a Beatrice». Ese epílogo lleva las páginas más bellas y profundas (con las de Simmel sobre «Lo masculino y femenino»), que sobre la mujer haya producido la mentalidad europea.

ril. Y en la quintaesencia de ese tipo semita del amor, en el donjuanismo, la mujer, ofuscada por el mito, o enérgicamente magnetizada por una intersexualidad afín (la de Don Juan) asume el papel de sujeto activo y se lanza a su conquista. Por eso, Marquina y Hemández Catá, en su «Don Luis Mejía», aciertan al expresar así el antiparalelismo de ambos personajes: son «las mujeres de Don Juan y Don Luis de las mujeres». Y por eso Pérez de Ayala, ante el juicio del crítico Juan Revilla, que dice de Don Juan «es la personificación acabada del carácter andaluz», comenta y concluye: «Concedido... Lo es por su concepto mahometano y semítico del amor»[20].

Pero nos hallamos ante una encrucijada. De una parte, el timbre del cante jondo nos habla de la virilidad andaluza. De otra, el donjuanismo alude a una zona ambigua de la sexualidad[21]. Uno y otro tienen, sin embargo, fuerte contextura andaluza. La virilidad andaluza es innegable, no sólo por ese timbre del cante, sino también por la rebeldía de su espíritu, por el sentido deportivo y festival de la vida que el andaluz dispendia con largueza, casi con desprecio, como un sobrante, y su alegre ofrenda al trabajo, que no desvalora y odia como se ha dicho, quizá con la bizca intención de justificar un sistema social grávido de injusticias seculares, puesto que no hay pueblo como el andaluz que haya soportado el yugo del trabajo con tanta hambre y tan clara conciencia de su estigma hasta creerlo una maldición del *sino*.

Dice un personaje de «La Lola se va a los puertos»:

---

(20) «Las Máscaras», tomo II.

(21) No creemos necesario recordar la interpretación de seudovirilidad que Pérez de Ayala y Marañón dan al donjuanismo. Véanse «Las Máscaras», «Tigre Juan» y «El curandero de su honra», del primero; y «Notas para una biología de Don Juan», «Tres ensayos sobre la vida sexual» y «La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales», del segundo.

El pueblo es fino, sensible
y, a su modo, aristócratico.
Trabaja como ninguno;
pero lo hace cantando
y, más artista que obrero,
se ufana del resultado,
no del sudor que le cuesta...

Pero también su locuacidad, la propensión a la mentira, su lamentación lírica, el pudor de su intimidad, a cambio de un desaforado afán de publicidad en lo externo y accesorio, la preponderancia de lo sentimental sobre lo inteligente, la minuciosidad en el atuendo personal del andaluz, su narcisismo, en fin, habla a favor de una tónica femenina.

Y es natural que se den caracteres puros de feminidad y de hombría, porque ni las culturas tienen sexo ni los pueblos se resumen en unos cuantos tipos por representativos que sean.

Catalogando sólo en la fauna literaria, muchas mujeres del teatro quinteriano encarnan la más absoluta feminidad: Cristalina, Cancionera, etcétera, etcétera (Malvaloca más bien parece intersexual). Del mismo modo el Heredia de «La Lola se va a los puertos», no sólo es un arquetipo gitano-andaluz, sino que, además, es un magnífico ejemplar de virilidad andaluza. Es la antítesis de Don Juan: artista, enamorado en silencio de Lola y de su arte, sobrio en palabras, sereno y valeroso a tiempo, sexualmente polarizado hacia una sola mujer, cuando siente en lo hondo el escarabajeo de los celos, se sume complaciente en la oscuridad producida en su alma por la interferencia de su amor a Lola y la admiración a su arte, y se resigna, pensándola como una fuerza cósmica incoercible y una esencia inefable que es mejor respirar que discutir:

Coja usted un rayo de sol,
detenga usted una palabra
que se fue; abrace usted el mar
y córtele usted las alas
al viento... Todo eso es
más fácil que sujetarla.

Y porque además Heredia es un andaluz de raíces, tiene fertilidad para la ironía y gracia para las sentencias y plasticidad expresiva y una vena de viril ternura que discurre serena y contenida en impulsos hacia dentro, temerosa de la luz...

Hay, pues, claros y vigorosos símbolos de la masculinidad y la feminidad andaluzas. Pero entre estos dos opuestos signos sexuales del alma andaluza, están Carmen y Don Juan, dos matices intersexuales que enriquecen su complejidad y le prestan el colorido que ha servido para la exportación y la españolada, esto es, para dificultar su comprensión; y en símbolo supremo que resume a todos «La Lola»[22]. El esquema es éste: El cante jondo es viril y representa a Andalucía, pero también representa Don Juan, que es la seudovirilidad. La feminidad andaluza, celosa de intimidad, como pocas, reclusa en sus patios, solícita en sus labores y púdica en su con-

(22) «La Lola» no es la *mujer* andaluza, ni la *hembra*, porque es una abstracción: el cante. Pero el cante como en comprimido que recoge las esencias todas del alma andaluza. Nosotros no sabemos si en los autores de «La Lola» ha habido un propósito consciente de simbolizar a Andalucía o nada más que el cante. Pero toda Andalucía se filtra por el cante y la suprema expresión de éste es Lola. Con ella, como con lupa, puede estudiarse la feminidad andaluza, su trama social, su sentido estético, su concepto de hombría... Pero en vez de un estudio exhaustivo de esta obra magnífica, hemos preferido diluir sus esencias en notas completativas de nuestro estudio.
Añadamos que parece increíble que Andalucía aún no haya hecho el homenaje solemne que debe a los autores de esta obra.

ducta, es innegable[23]; pero también la hembra bravía y sensual, de actividad centrífuga al hogar, artista o cigarrera como Carmen, representa la variante viriloide de la mujer andaluza. Con el juego de estas cuatro características se teje la complejidad de Andalucía.

Ya hemos descrito los tipos puros de la virilidad y la femenidad andaluzas; veamos ahora esos grados intermedios.

Mujer es la más rica categoría de la feminidad, y como el foco o vértice de que son emanaciones parciales la madre, la esposa, la amiga o la hija, y, en una sexual diferenciación, la *hembra*.

Hembra y madre son los dos polos sexuales de la feminidad. Una *mujer* es más *hembra* cuanto menos maternal y viceversa. Obsérvese que la mujer de normalidad sexual es muy sensible y apta para la maternidad, pues «a costa de ese sustento maternal queda disminuido el auge de la libido» (Marañón); y al revés, la mujer de intesa libido, suele ser físicamente esteril, y *en todo caso* lo es para la maternidad espiritual. A la mujer muy sexual apenas le atraen los niños. Pues bien; entre las mujeres andaluzas abundan *las hembras*. Y *hembras* con un instinto de seducción, de posesión y como vengativo, del otro sexo. Como si el resentimiento social hubiera llegado hasta impregnar la vida de los sexos; la *hembra* andaluza parece aspirar al desquite de su pasado de harén, de

---

(23) Esa mujer andaluza tiene, sin embargo, algún rasgo típico. Verbi graria: Hay una acotación a la escena séptima donde dice Lola: «–¡Pero, hombre! ¿Qué iba a hacer aquí?», y los autores acotan: «al decir esto, Lola recuerda que aquí, como en todas partes, ella podría ser el *ama*, y piensa, además, que no quiere serlo, ni le importa». Es importante subrayar cómo los autores ponen atención tan minuciosa en los movimientos íntimos de Lola, y es que ésta es el cante, que es todo interioridad. Obsérvese que Lola no quiere ser el *ama* (característica de la mujer de Castilla), sino independiente y esclava de esa independencia.

esclavitud sexual. Pero entiéndase bien, no como postura política de *feminismo*, sino como una fuerza inconsciente de salvaje predominio. Hembras, como grado intersexual, las hay en todas partes. Pero la hembra gallega, *verbi gratia*, dócil a la sugestión viril, se entrega pasiva, complaciente de la inferioridad en la entrega. La andaluza, en cambio, esquiva ese instante, y cuando se entrega lo hace entre amenazas en último esfuerzo de dominación. Sin embargo, latente el núcleo recóndito de su feminidad, hay una vaga aspiración a ser vencida y exige para ello una superioridad viril casi brutal. Y para ello busca y modela un nuevo tipo de virilidad: el *marchoso*, que excite sus celos de hembra con resortes psicológicos que varían desde los *achares* y el desprecio intencionado hasta el maltrato de obra. Este *marchoso*, que es ya una variedad del donjuanismo en sus más bajos peldaños, nos descubre que el donjuanismo es la respuesta a la exigencia sexual de la *hembra*. En suma, al lado de la mujer andaluza, estrictamente femenina y delicada, y que es la floración más abundante del panorama andaluz, está la *hembra*, forma ambigua de la feminidad, que parece la personificación de la rebeldía social andaluza en la mujer[24]. Esta *hembra* da por contragolpe

(24) En una acotación de la escena séptima dicen los Machado: «En Lola hay, no cabe negarlo, un poco de antipatía subconsciente hacia la señorita en cuestión:» Y así dice Lola:

Vamos a ver: ¿esa niña
qué ha hecho para que se sepa
que es tan buena...? Mala, ¡claro!,
no lo va a ser la que lleva
una vida de regalo,
joven y rica..., queriéndola
todos. Pero no hay razón
para que se diga de ella
que es buena... porque no es mala,
ni mala porque no es buena;

donde trasuda un resentimiento social de hembra, que puede verse también en «María la famosa», de Guillén y Quintero.

el donjuanismo. Lo que la andaluza en general tiene de *hembra*, es decir, de intersexual, ha sido visto por casi todos los viajeros. Así Merimée, vio a Carmen, y Dozy[25] dice: «Las mujeres andaluzas, aunque de notable belleza, tienen algo de varonil».

Y ese donjuanismo en Andalucía tiene una personificación: el señorito[26]. Ese señorito que paga en sus juergas al *cantaor*, no por su afición al cante, sino a la juerga, y como un espectáculo pagado que mide su vanidad de señorito. En ese señorito, de talle gracil y esqueleto de mimbre, cenceño, acicalado, amador cuantitativo, erótico a la africana, jaranero y sin oficio y a menudo solterón, se cifra el donjuanismo andaluz. En él abunda el *marchoso* con vertientes sádicas y el *patoso* que le gusta cortar la juerga en los momentos de más júbilo. Y junto a él, el parásito, espolique y alcahuete a la vez, generalmente un resentido que «si no se mete con alguien no se divierte», admirablemente visto por Quintero y Guillén en *El alma de la copla*.

Ese Don Juan andaluz[27], erigido en centro de atracción erótica, convencido de su papel en la mecánica amorosa, representa la virilidad ambigua de Andalucía, polo magnético de la *hembra*, la ambigua feminidad. El no se sitúa ante la mujer en actitud suplicante, ni siquiera en los momentos de rapto erótico, como Tenorio, sino que mira a las mujeres de su pueblo, de sus fincas o cortijos, como un serrallo en el que basta pasear el tipo,

---

(25) «Historia de los musulmanes españoles».

(26) En «El Burlador de Sevilla» dice Don Juan que él procede

de los Tenorios antiguos,
ganadores de Sevilla.

Y su padre es

el dueño de la justicia
y la privanza del Rey.

(Citado por Maeztu en «Don Quijote, Don Juan y La Celestina»).

(27) Maeztu cree que hay un Don Juan del Norte y otro del Sur.

de insoportable fatuidad viril, para captárselas. No busca a las mujeres, sino que se *deja querer de ellas, las ve venir,* y pasa indiferente y castigador ante su arrobo de neuróticas, atento a la rumorosa cola de comentarios que deja tras de su paso. Esta actitud teatral en que vive, este cultivo de su fama, desmesura sus gestos, ahueca su voz y frena toda su espontaneidad, por lo que no debemos tomar en serio su papel, pues a lo mejor, como han sospechado los Quintero, es «Don Juan buena persona». Es que antes, en la intimidad de su gabinete, en escoltada fruición narcisista, ha buscado meticulosamente multiplicar sus atractivos y reparar o encubrir sus averías biológicas, y una sabia cosmética ha disfrazado sus canas, atersado su piel y disimulado el ocaso ya penitente de su vida sentimental.

En suma, la virilidad andaluza pertenece al pueblo, al campesino, de cuyos dolores se nutre el cante; pero su virilidad se destiñe un poco en el donjuanismo representado por el señorito. En cambio, la feminidad andaluza, equilibrada y general, encuentra su contratipo en la *hembra,* localizada más bien en las zonas bajas. A los extremos del donjuanismo y la hembra, de Don Juan y Carmen, se hallan el invertido y la prostituta. Al otro extremo, al del arte y la sensibilidad sublimando el sexo, está «La Lola».

K) INDIVIDUALISMO ANDALUZ

Nadie se ha acercado a interpretar la psicología española que no se haya encontrado con el individualismo español al volver la esquina de cualquier acontecimiento importante o al volver la página de cualquier momento de nuestra historia. Y como para nosotros los más acu-

sados rasgos de la cultura española[28], proceden de Andalucía, era de esperar que su individualismo se nos impusiera como un prejuicio. Pero este prejuicio sirve ahora de sostén y contrafuerte probatorio de la virilidad andaluza a que nos hemos referido antes.

Hay sin duda en todo individualismo un signo biológico que alude a la virilidad del mismo modo que el sentimiento gregario, el «sentido común» de masa, es indeleble característica de lo femenino. El apotegma de Niestzche: «El hombre cuando se asocia desciende», debiera enunciarse así: «Sólo los hombres de baja individualidad se asocian»[29]. Por que sólo las individualidades deficientes, cojas, necesitan la muleta de otra personalidad en que apoyarse. Y esto en lo físico como en lo espiritual. En la mujer tipificamos la debilidad como en el varón la fortaleza, es decir, la individualidad que se basta a sí misma. Y cuando la mujer reclina su cabeza sobre el pecho del varón, en dulce abatimiento de energías, descubre su índice sexual, como cuando obedece en mecánica servidumbre al último imperativo de la moda. Porque psicológicamente, la sumisión a la moda nada tiene que ver con el sentido del adorno o de la higiene. Se sigue la moda, no para distinguirse, sino a lo más para sumarse a los que se distinguen, es decir, para tomar a préstamo algo de su personalidad señera. Jorge Simmel, en el estudio más original que se ha hecho sobre la moda, dice: «La moda es imitación de un modelo dado y satisface así la necesidad de apoyarse en la socie-

---

(28) La política española es *castellana* ¡y así está, Andalucía de exorbitada! La cultura española es *andaluza* ¡y así está Castilla de zarandeada en contradictorias inquietudes!...

(29) El concepto *asociación* no alcanza aquí a su noción política, porque el obrero que se asocia busca en la asociación no un fin sino un medio; significa sólo un contacto externo y circunstancial de los afiliados, no una comunión de sus individualidades íntimas.

dad»[30]. Y la mujer, psíquicamente, necesita más del apoyo de la sociedad que el varón. La moda es un uniforme que acredita la comunidad espiritual, ese «espíritu de cuerpo» que los hombres sienten tanto más, cuanto menos individualidad poseen. Un uniforme indica algo más que un mismo módulo indumentario. Indica que piensan y viven sus usuarios de un modelo general, de un «reglamento». Por eso el inadaptado, el individuo de carga máxima, el *anarquista* sincero, prefiere la miseria al uniforme. Y por eso el filósofo, símbolo de las individualidades recias, en tanto que vive de su propio espíritu, inmerso en su cosmos interior (todo pensar profundo es un pensar en sí mismo) ha sido siempre pintado con un arbitrario indumento de suntuaria despreocupación (es decir, lo opuesto a la servidumbre de la moda); y como un espíritu abrevado en la soledad, con estilo propio y propensión a la paradoja (es decir, lo contrario al sentido común) y con una irreductible tendencia a la insociabilidad que es el signo de lo egregio frente a la masa. Y es que *masa, moda y sentido común* no pueden ser atributos del individuo que quiere pasear con majestad «su melancolía de rey destronado». Pero son las características sociales de la feminidad. Basta ver la conmoción de resonancia que despierta en toda mujer un gesto, un episodio de otra; la clarividencia de cada una para interpretar los estados de conciencia más sutiles de las demás, su inclinación a la misericordia, a la compasión. Y, en fin, el fondo de indentidad que lleva a todas a un mismo estilo de reacción, para percibir lo que hay en toda feminidad de espíritu de masa. Muchos tenemos el *pre-sentimiento*, como lo tienen todas las mujeres, de que *la mujer original*, libre de gestos e ideas, traiciona al sexo. En cuanto a la moda, el carácter de mandato ineludible que

(30) «Filosofía de la moda» en «Filosofía de la coquetería».

ésta tiene para la mujer, apenas hace falta subrayarlo. Y por lo que al sentido común respecta, ya comentó Schopenhauer la certera e inmediata visión de la mujer en todo lo que se inscribe en su contorno con menoscabo de toda visión alta y sobre lo cotidiano.

En suma, el hombre es más hombre cuanta más soledad soporta; la mujer es más mujer cuanto más compañía necesita. El primero es autónomo en su marcha y habla constantemente de la libertad. La segunda se enlaza del brazo del varón o de otras mujeres y habla de los dulces brazos del amor, etcétera, etc. La hombría se cifra en ser modelo; la feminidad en ser imitación. Aquella rehúye la servidumbre de la moda. Esta se afirma tanto más cuanto más fiel y sensible es a ella.

En último término basta observar que, en la contienda amorosa, cuando es normal, el hombre siempre salva su personalidad indemne; la mujer, en cambio, se sume y anula en el varón. (Obsérvese cómo una mujer tosca y labriega se adapta más pronto a la vida social alta y refinada que un varón en iguales circunstancias). Si el juego amoroso no es normal, la mujer aspira a imponer su personalidad y el hombre a desdibujarse sometido. Y decimos entonces que aquella mujer es viriloide y este hombre afeminado, lo que demuestra el profundo sentido sexual que asignamos a ambos caracteres.

Andalucía es el pueblo que menos imita; el que salvaguarda su originalismo, su autenticidad, como un tesoro. Su indumento, sus costumbres, su habla, su cante jondo, se salvan de todo contagio y moda; las esencias de su casticismo perviven sobre todas las influencias europeas. Hay, claro está, enamorado de Andalucía que llora amargamente la pérdida de tipismo y color. Pero no pasan de ser disculpables lamentos de enamorado. Andalucía tiene demasiada vida interior para ser cosmopolita. Acaso el muchacho andaluz, contagiado de la Uni-

versidad, del sindicato o del falso internacionalismo del cine, acaso, use pantalón «chanchullo», juegue al fútbol o cante imitando la música del jazz-band; pero dejadle que, con la edad, madure y grane su andalucismo y volverá con tropismo inexorable a su chaqueta ajustada, su cante jondo y su sombrero ancho. Y aun cuando se incorpore al uso del sombrero flexible, por ejemplo, siempre le prestará una gracia personal, un sello característico que hará que la novedad se ponga al servicio de su espíritu y no a la inversa.

L) ANARQUIA MUSICAL JONDA

Este mismo individualismo transparece en la música del cante jondo. Ya los músicos y críticos profesionales suelen ver en la negligencia, en el desgarro, en el desvanecimiento sentimental y en la pasión desnuda del cante, una forma de arte espontáneo y primitivo, digno, cuando más, de la curiosidad folklórica. Pero lo que parece irritarles hasta físicamente de la música jonda es su indisciplina, su carencia de sistema, la falta de códigos estéticos en guitarristas y cantaores. Efectivamente: cada tocaor en sus falsetas, como cada cantaor en sus coplas, si lo son de verdad, ponen siempre ritmos y estilos tan personales, que ello, por sí solo, acredita que en el cante hay siempre un individualismo de gesto anárquico e univolente. Ello, para algunos músicos y críticos, será un defecto, pero para nuestra investigación es una cualidad de gran valía.

Por de pronto esa cualidad ya insinúa este principio: que todo cantaor de jondo, destilador de esencias líricas, ha de ser siempre un espíritu solitario, gozador de estéticos solipsismos, atento sólo al íntimo manantío de sus sentimientos, que anegan su alma en las propias resonancias. Como dicen que cantaba Silverio, el orfebre

de la *seguiriya*, desangrándose en una fluencia sin fin de su alma al rojo líquido como una herida. Como aquel Silverio que:

Pasaba por los tonos
sin romperlos
y fue un creador
y un jardinero,
un creador de glorietas
para el silencio[31].

Y como dicen que cantó Juan Breva, el Homero de la malagueña, cerrada su alma a otra luz que la que llevaba dentro:

Era la misma
pena cantando
detrás de una sonrisa[32].

El cante, como toda insobornable vocación lírica, es incompatible con el profesionalismo; queremos decir, con el instinto comercial. Un poema, como una copla, podrá prepararse para administrarla como una hostia, pero no para enajenarla como una mercancía. Y el cantaor que en su arte está más atento a las preocupaciones de los que escuchan que a la expresión pura de su propia alma es que, o no tiene nada que expresar o se prostituye. En todo caso, es oficio y no sacerdocio. Para ser artista del cante jondo, un artista de temperamento y de raíces, hay que saber decir como la Lola de los Machado:

...porque lo ha querido Dios
que sea mi amante el cante
y no puedo tener dos...

---

(31) García Lorca: «El poema del cante jondo».
(32) García Lorca: Ibid.

M) ANDALUCIA, REBELDE Y COMUNISTA

Por otra parte, ese sentido anárquico del cante jondo tiene una derivación hacia la rebeldía social andaluza, cargada de fatalismo musulmán y de mesianismo hebreo, pero tejido también con la desesperación del gitano, alma en pena de la irredención y el individualismo; característica que creemos ir dibujando poco a poco bajo la tosca piel de estas pesquisas.

El hecho es éste: En Andalucía ha arraigado y crece exuberante el *comunismo libertario*. No divorciemos estas palabras de este matrimonio imposible con que aparecen enlazados. Junto a ese *comunismo libertario* hay otro amplio sector político de comunistas sin adjetivo. Pero ello no contradice su radical individualismo, no sólo porque lo que haya de comunismo en el andaluz no añade gran cosa a lo que doctrinalmente quepa entenderse por comunismo, ni porque la asociación política en sí no afecte sino periféricamente a toda individualidad conclusa, sino porque el andaluz es radicalmente enemigo de la comunidad, no tiene instinto corporativo. Cuando siente inquietudes religiosas, busca hacer compatible su voluntad ascética, su voluptuosidad de soledad y penitencia, con su lírico sensualismo panteísta, y en vez de incorporarse a una orden o hermandad que iguale a todos con la regla y la penumbra del claustro, se va a sorber luz y soledad a la sierra de Córdoba y se instala en una «ermita», donde la regla comunal apenas es suprimir tangente a su individualidad hirsuta. Cuando siente angustias humanas busca su liberación en el cante, en que expresa sus penas, penas que colige en los demás por la solidaridad del dolor; pero ese dolor universal alcanza su máxima concentración cuando está individualizado y una sensibilidad se quema en él. Un fandanguillo lo dice:

Todo aquel que dice ¡ay!
es señal que está dolío...

El alma andaluza se aisla siempre. Y aún en las juergas o zambras no existe el coro. Canta uno, baila uno y, a veces, una pareja, y los demás, graves y solemnes, como asistiendo a un rito, escuchan y contemplan, dejándose traspasar de todas las sugestiones que irradia el protagonista. Hasta la vida familiar andaluza parece sacrificada en el ara del individualismo de sus miembros. La centralización hogareña, tan castellana (con el *ama*, como un broche de feminidad en el centro, y el abuelo, como vértice, como símbolo de la generación viril, en lo alto), parece rota por el sentido dispersivo, individualizante de la familia andaluza. El patriarcalismo judío, como una conciencia vigilante de la paz y la tradición, parece vencido en Andalucía por una tendencia viril, extrahogareña y centrífuga. En la casa andaluza, el centro vivo y simbólico, no es la cocina ancha, con hogar y campana, sino el patio y la azotea, herencia directa de la vida femenina en el harén. En ella, no hay el sitio de honor que corresponde al padre o al abuelo, porque la casa andaluza no está hecha para el hombre, sino para encerrar la feminidad como un perfume exquisito y delicado. Las macetas, los naranjos, los alicatados y el surtidor de los patios son ofrendas compensativas a una feminidad que vive en él como en capullo[33].

---

(33) «Es la mujer fetiche, idolillo cargado de joyas, creada solamente para la admiración; la musulmana de paso indeciso, cargada de velos y vacilante bajo el peso de sus alhajas y entre el aroma embriagador de los mil perfumes en que va envuelta», dice Gil Benumeya refiriéndose, un poco confusamente, a la mujer árabe-andaluza. Todavía en Tarifa y en algún pueblo de Extremadura, la mujer usa pañuelo a la cabeza, que en esta última llaman a *lo moro*.

El hombre tiene la calle, el círculo y el colmado. No hay acaso otra región donde el hombre haga más vida de café, centrífuga, extradoméstica. Mientras la mujer andaluza es la mujer que menos callejea, recoleta y púdica, el hombre andaluz es el que menos vida doméstica tiene. Y no por desafecto familiar, porque acaso no hay ternura más concentrada y exquisita que la del padre andaluz, sino por su un rasgo psicológico que hay que aceptar con todo su aspecto contradictorio si queremos ahondar en la gran ironía del alma andaluza. Así, por ejemplo, es frecuente que en Andalucía coincidan padre e hijo en una juerga; pues bien, rara vez la autoridad paterna y el amor filial salen maltrechos. Por el contrario, la relación entre padre e hijo con esa amistad se acendra y tornasola con un delicado aticismo que parece que el amor filial se dora de serenidad interior, de solera cordial y humana.

Concluyamos: frente al sentido gregario gallego de Lar, de Hermandad, que es siempre comunidad por afecto, o frente al orfeón norteño (vasco o catalán) que es siempre comunidad por disciplina, ¿dónde está el orfeón[34], el coro o el lar, el instinto de masa del andaluz? Por algo Andalucía (Su Majestad el Individuo, Califa o Faraón) no ha dado poetas de masas y epopeyas, pero ha dado los mejores líricos y los mejores pintores, que son *individuos* por definición. Hasta conductores de hombres, como Pedro Vallina, viven más que de la acción enérgica, del ensueño generoso, de la sensualidad lírica del apostolado.

---

(34) J. María Pemán pone en boca de un andaluz este gracioso comentario: «Señó, yo no comprendo esto del Orfeón. Que se ajuntan ciencuenta tíos con aquello de «que ya sale el Só, que ya viene el día»... Señó ¿qué farta jasen cincuenta tíos pa deci tóos lo mismo?...

Por eso el comunismo andaluz si había de conjugarse con el individualismo original, tenía que cognominarse de un adjetivo como «libertario», de inquietante anfibología, pero que tan largo crédito de confianza merece al *individuo* de Andalucía. Bernaldo de Quirós anota certero: «El anarquismo andaluz ha debido ser siempre como lo es hoy, anarquismo individualista..., aunque para engañarse a si mismo... asumiese las curiosas adaptaciones del comunismo»[35].

La rebeldía andaluza, como un ethos consubstantivo, ha sido (icómo no!) connotada de antiguo. Pero el afán de interpretarla ha pecado de negligente. Con un cómodo determinismo económico, de hambre y latifundios andaluces, se ha dado de ello una razón, políticamente quizá suficiente, pero que no basta para nuestro objeto.

Toda la larga serie ininterrumpida de rebeliones andaluzas que va desde la sublevación de Caracota, en tiempos de Augusto, hasta la de Medina Sidonia y Casas Viejas, pasando por la del Arrabal de Córdoba en el siglo IX, la del Arcediano de Ecija en el XIV, la de Fuenteovejuna en el XV, la de Pedro Machuca en el XVI, la de Córdoba en el XVII, en tiempos de Felipe IV, la de los comunistas de Arahal, la de Loja, la de la Mano Negra y el asalto de los jornaleros de Jerez en el siglo XIX[36], todas estas gestas de la rebeldía andaluza han sido explicadas por móviles económicos. Y la verdad doctrinal de la interpretación económica de la Historia (de los pueblos) es certera, pero unilateral. Como lo es de la *determinación* geográfica o fatalismo del paisaje a lo Taine, y la del providencialismo de Bossuet, y la de la predeterminación de Vico y la del fatalismo étnico. La psicología de los pue-

(35) «El espartaquismo agrario andaluz».

(36) Véase Díaz del Moral: «Historia de las agitaciones campesinas en Andalucía».

blos suele ser lo bastante compleja para no dejarse traducir a una teoría de determinantes.

Claro que la rebeldía andaluza tiene un estímulo permanente en el hambre y el régimen de iniquidad social de la tierra. Negar esto sería puro afán de bizantinismo. Pero..., ¿qué otras raíces tiene? Porque hambre hay y ha habido en Castilla, acaso como en ninguna otra región. Basta recorrer la mitad superior de Guadalajara o toda la provincia de Soria para convencerse. Como los más fuertes latifundios están en Salamanca o en Badajoz y Cáceres... ¿Por qué en Castilla no ha granado la misma rebeldía social? Por otra parte el anarquismo o la rebeldía andaluza data de brumosas lejanías históricas. ¿Es que se han estudiado sus antecedentes lo bastante para llegar a inducir que la ley general y exhaustiva de esos movimientos está determinada por el hambre? El Roaxani pedía en su programa comunista la *emancipación individual y la comunidad sexual;* cuando las doctrinas de Fourier llegaron a Andalucía, pronto se formó una Falange (1.620 personas de ambos sexos) dispuesta a organizar, no sólo una nueva vida económica, sino también una sociedad con una nueva cultura, una nueva moral y un nuevo derecho, llegando incluso al comunismo de mujeres. ¿Qué tiene todo esto que ver con el feudalismo de la tierra? Además la rebeldía andaluza no sólo transparece en el anarquismo andaluz, sino que también se ha canalizado en una mística resignación de tipo ascético, como en Abenmasarra, o estoico como en Séneca, o de pagana religiosidad con tendencia nihilista; o se ha manifestado esa rebeldía buscando la canonización lírica del héroe (bandoleros, contrabandistas), o ha usado el lenguaje de los símbolos, sublimándose en arte como en el cante jondo. ¿Es que el cante jondo es una secuela lírica del hambre?...

Recordamos que, con ocasión de los sucesos de

Casas Viejas se decía en un «Pêle Mêle» de «Heraldo de Madrid»: «Antes de la República, muchos ganaban cuatro o cinco reales y un mal gazpacho y no tenían Escuela. La República da un nuevo régimen de propiedad y ordena que se lleve la Escuela al último villorrio. El jornal se aumentó a nueve o diez pesetas. La propiedad va a dividirse. Y estos hombres que se mantuvieron sumisos en la época anterior comenzaron a disparar tiros:

–Pero, ¿qué queréis?– les preguntaron.

–El comunismo libertario.

–Pero, ¿qué es el comunismo libertario?

–Que cada cual pueda hacer lo que le dé la gana».

Acaso el anónimo redactor de la sección se propuso sólo dar un sesgo festivo, y vagamente misericorde, a la incultura andaluza. Pero la verdad es que en la última respuesta que se finge, aunque de modo tosco y despistador, va aludida toda la complejidad del problema andaluz.

El propio Bernaldo de Quirós, que tanto ha merodeado en torno a la rebeldía andaluza, después de señalar el hambre y la injusticia social como raíces, y aun apuntar a la determinante geográfica diciendo inexactamente que los alzamientos de campesinos se dan sólo al sur del Guadalquivir, abundante en latifundios, y aun después de traer a contribución el factor térmico en la delicuencia colectiva, llega por fin a esta clara entrevisión: «Se deben (los alzamientos campesinos andaluces) a crisis de injusticias... injusticias, *más que nada de orden ético o moral, a que responde, mejor aún que a las de naturaleza patrimonial o económica, el hombre de Andalucía*[37]. También hemos citado ya el juicio de Ortega y Gasset, cuando dijo que el problema andaluz no se resuelve sólo con «una política de pan y salarios»[38].

(37) Bernaldo de Quirós: Obra citada.

(38) Véase atrás.

Intentemos nosotros seriamente la interpretación de la rebeldía andaluza en relación con toda la psicología de Andalucía. Entiéndase bien: no a investigar *por qué* Andalucía es rebelde, puesto que ello equivaldría a indagar qué secreciones internas modelan la psicología de los pueblos, sino a ahondar en esa rebeldía hasta encontrarle raicillas que nada tienen que ver con lo económico.

A primera vista, recogiendo un *pre-sentimiento* bastante generalizado, en Andalucía se percibe un complejo de inferioridad, un sordo resentimiento que late acortinado tras un sentimiento de impotencia, tras las reiteradas decepciones de muchas aspiraciones insatisfechas. Pero aspiraciones, a la vez espirituales y económicas, y no sólo de este último orden. Porque Andalucía es un espíritu prócer y exquisito relegado (y no ya por los turistas, sino por la propia intelectualidad española) al triste papel de la *españolada*, es decir, a un pintoresquismo intrascendente de pandereta, vagancia y vino. Pero, además, es un pueblo de estómagos hambrientos y de ira rumiada y contenida en el negro silencio del dolor. Andalucía se ha sentido siempre desasistida y como aislada en su desolación. Se le veía reír, cantar, vivir jocunda, cromática y locuaz y se creía que todo ello era alegría de vivir y frivolidad temperamental. Y, sin embargo, a lo largo de las generaciones, aquella alegría era «risa entre lágrimas»; risa que se vertía hacia dentro y se remansaba en pena y se tempanizaba en odio, ya viendo que a su cultura se le sitiaba con europeísmo y se le desvalorizaba con un colorismo superficial y menospectivo, o ya viendo cómo la tierra empapada con sus dolores era alfombra de lujo para sensualidad de señoritos... Ese señorito andaluz, mujeriego, caballista y jaranero, que «a sus jacas ponía nombres de mujer y llamaba a las mujeres jacas», y que cruzaba sus paisajes de luz proyectando

una imagen feudal sobre el labrantío y un perfil de sultán vicioso sobre el alma del labriego y sobre la belleza de su cortijera...

Ese déficit de la satisfacción interior, esa inadecuación entre aspiraciones y realización se traduce en rebeldía y se refleja como una forma del dolor en el cante jondo. No se hable, pues, exclusivamente, de una injusticia económica que, perdurando en la Historia, ha producido por contragolpe un estado de conciencia rebelde, puesto que la rebeldía andaluza es un complejo espiritual de más raíces y supone mucha simplicidad creer que toda la complicada alma andaluza queda retenida en la espumadora crítica con sólo rebañar sobre el haz de lo social.

En la rebeldía andaluza hay esencias metafísicas; y su más profunda raíz brota de un modo peculiar de situarse ante el cosmos en una actitud extática, nolente de interrogaciones y muda de afanes inquisitivos. Hay en esa actitud una como voluntad de disolución en que la fantasía y el sentimiento arrastran a la razón a un panteísmo igualitario y redentor de paria. De ahí la exuberancia andaluza de místicos sociales que ofrecen su vida en cruel generosidad[39], enamorados de la muerte como nihilistas de impulsos sentimentales. Con ese modo de situarse ante el mundo hay ya inicialmente una inadecuación entre el alma que así se sitúa y la realidad circundante que le oprime. Dos tipos generales de almas de culturas, pueden ser aisladas atendiendo al modo característico de situarse ante el mundo. Almas y culturas que, tomando la iniciativa, se lanzan a un asalto interrogatorio del universo con ánimo de penetrar en su meca-

(39) Antonio Zarzuela, uno de los procesados por el asalto a Jerez en 1892, al oír en juicio que pedían para él pena de muerte, exclamó con dolorosa ironía (no cinismo, como dice Bernaldo de Quirós):
–¡Na; un juicio de faltas!...

nismo y reducirlo en triunfo a los pies de una interpretación científica, y almas y culturas pasivas, extáticas, vegetalmente adormecidas, que sólo aceptan el diálogo con el contorno si éste se aprieta contra ellas oprimiendo el botón-estímulo de su vitalidad. Andalucía es catalogable entre estas últimas. Sensitiva, soñolienta, atmosferizada de sus propias emanaciones sentimentales, vive sumergida en su propio espíritu de espaldas a la realidad circundante, sólo reacciona cuando ésta la excita enérgicamente a una respuesta. Esa respuesta es siempre de contenidos sentimentales y de un fundamental encono contra la racionalidad. Andalucía, como toda cultura de intuiciones, rehúye el uso de la razón; sus preferencias de conocimiento irradian a lo complejamente humano; y en esto la razón desbarra a menudo. La sabiduría andaluza es una sabiduría de vivir, artística, intuitiva, de matices pesimistas y vagamente desiderativos de resignación y congoja. De ahí su exigua minoría de sabios y filósofos junto a la sobreabundancia de toda clase de artistas. Recordemos la enemiga andaluza por los filósofos, ya señalada por Al-Makkari y que aún pervive en ironías en el cante jondo[40]. Y recordemos también como la filosofía racionalista árabe y hebrea se transmuta en un agnosticismo místico al contacto andaluz. Hay, pues, mucho antes de todo resentimiento so-

(40) Y es que acaso Andalucía honra poco a sus hombres superiores (salvo a los artistas), quizás porque ella misma se considera superior. Su capacidad de entusiasmo parece reservada para las actividades superiores de tipo espontáneo e instintivo; para los valientes y los artistas, no para los sabios y los políticos. En el cante jondo es frecuente la alusión a la falsa sabiduría del sabio, que, obseso en una ciencia (inhumana como toda ciencia auténtica), desconoce los problemas del sentimiento que tejen toda el alma andaluza. Los sarcasmos del cante, pues, van más bien contra el hombre de tipo intelectualista, cargado de ideas y teoremas, distante siempre de la humanísima sabiduría popular.

cial, un resentimiento primario contra la aristocracia de la razón.

Pero en la oposición al racionalismo se distinguen dos tipos. El de los que vuelven de él, vacíos y despechados, con más hambre de conocimiento que antes (como Bergson, Spengler, Kaysserling, Unamuno y, en general, el espíritu de la post-guerra, que, en bancarrota de ideales, se entrega a la intuición, a la filosofía, al «yo-yo» y al primitivismo, así en el arte como en la vida) y el de las almas auténticamente primitivas y presociales, como la de los salvajes, la de los niños y la de los artistas que prefieren a la investigación con atuendo científico, la permanencia voluptuosa en un estático intuicionismo que presta a todo un encanto inefable de misterio. Andalucía es un pueblo niño, salvaje y artista que, ante las conquistas de la civilización siente el escombramiento de toda la gracia mágica de su mundo primitivo, y rebelde al cambio, a la modernización de los valores de su cultura, prefiere permanecer recluida en su caliente intimidad sentimental. Por eso conserva a través de los siglos, como en ningún otro pueblo español, la pureza de sus esencias culturales. Por eso el alma andaluza es supersticiosa y fatalista, doble voluptuosidad de contradecir a la razón y por eso flota en Andalucía la ironía fundamental que es la forma superior en que se resuelve la inadecuación entre su vida mágica y sentimental y un mundo civilizado y racionalista que la cerca y bombardea con exigencias de números y razones[41]. Cuando esa inadecuación con el mundo surge en la zona del espíritu nace la ironía andaluza, su arte y su cante jondo, pero cuando es de fondo económico la rebeldía no halla

(41) G. Pittaluga deduce la ironía también de la disonancia entre el temperamento y el carácter, es decir, entre lo que el hombre tiene de *naturaleza* y lo que tiene de *cultura*. Vid. «El vicio, la voluntad y la ironía».

otra canalización que la violencia. En muchas coplas del cante jondo aparece planteado el concepto de la justicia, la miseria, etc., etc., en abstracto, pero no el del salario, etc., en concreto...

El alma andaluza prefiere la verdad intuida, extraída en agónicas palpitaciones de vida de los senos de la subconsciencia, a la verdad cuadriculada y fría ganada en batallas dialécticas por la razón. Y así cada individuo andaluz reelabora el mundo de sus propias proyecciones sentimentales; una religión antropomórfica, una moral sometida a las pasiones del instante, un universo animista y elemental, un sentido del amor anárquico y material, aunque de sensaciones sublimadas por su temperamento de artista y una justicia de tipo distributivo. Todo lo codificado (leyes, dogmas religiosos o teoremas) repugnan a su individualismo imperativo y arbitrario. No hay proletario más rebelde que el proletario andaluz ni señorito más déspota y feudal que el de Andalucía. Y la raíz psicológica es la misma: un individualismo exacerbado e insobornable con instintos de mando. El mismo comunismo como doctrina se corrompe al contacto andaluz. Y tiene que apellidarse «libertario».

Pero ¿de qué signo político es ese individualismo? Porque su primitivismo, su encono a la razón, su anarquía sentimental, todos esos caracteres son propios de almas rebeldes; pero, según Stoddard, lo típico del resentimiento social es el nihilismo, la oscura y bizca apetencia de igualdad por abajo[42]. ¿Y son esos atributos del alma andaluza...?

El natural instinto andaluz a la elegancia, a la distinción, a la impregnación estética de la vida, son índices de su ansia de vivir y demuestra, no una aspiración a *igualar por abajo*, sino al revés, alcanzar un nivel aristro-

(42) Lothrop Stoddard: «La rebeldía contra la civilización».

crático de vida. Todo en él tiene designio estético; los carteles de toros, el carácter poemático de sus coplas (algunas de un finísimo tejido lírico), el gusto de las flores, las macetas, los surtidores, las cancelas de los patios, el indumento personal, todo, signa en este pueblo exuberancia vital, tendencia al gasto superfluo, al arte. Gasta con esplendideces su dinero como su vida y es superfluo hasta en palabras. Las imágenes y símiles, lujo y adorno del lenguaje, son de constante uso en su locución. ¿Cómo hablar entonces de nihilismo, de voluntad dispersiva, de apetencia de disolución en un pueblo de tanta sensualidad...? ¿Ni cómo hablar de resentimientos, del complejo de inferioridad en un pueblo artista y, por lo tanto, aristocrático?[43]. El comunismo político andaluz, la rebeldía política tendrá un estímulo en el hambre y la injusticia social pero sus raíces metafísicas son las raíces más hondas de Andalucía. Esa rebeldía a lo largo de los siglos ha tenido una válvula de escape para equilibrar su presión interior: la ironía. Siempre la ironía es la sublimación de un rencor en los espíritus selectos. Y Andalucía, por su riqueza espiritual, al superar su rebeldía, ha engendrado ese amable escepticismo, ese fatalismo dulce, ese afán aristocrático que le lleva al humorismo, al cultivo del ángel, de la gracia personal que permite saltar sobre lo desagradable con ágil elegancia. Por eso no sabemos si cuando Andalucía canta llorando es que no toma en serio el mundo que le rodea o es que ironiza sobre sí misma. Porque Andalucía sufre, pero con su rebeldía aristocrática y su elegante escepticismo, finge reírse de todo. Sólo que al cantar y reír, la realidad fil-

---

(43) Hay una seguidilla que dice:

¡Que no vendas tú manque pases jambre
tu mantón bordao!....

y Pemán comenta: «los demás pueblos luchan para *no pasar jambre*. Andalucía lucha, cuando lucha, por su mantón bordao».

trada hasta la intimidad de su alma sensitiva se destila en dolor, en música de lágrimas. Es que Andalucía es triste pero tiene el pudor de su tristeza y se emboza en la ironía. D'Ors ha hablado del pudor del trabajo en Andalucía. Pero la verdad que en ella todo es púdico. Obsérvese esto: el lenguaje popular madrileño es siempre literario, queremos decir, imitado de los autores costumbristas y castizos que, no sacan del pueblo bajo su literatura, sino que es el pueblo quien imita a su literatos. Muchos giros y locuciones son sacados de sainetes, y en las costumbres madrileñas se ha extendido (en todas sus clases) un chulapismo agresivo, sórdido y gaseoso, que, para readquirir la conciencia de su bondad, el madrileño, tiene que recordar a menudo aquella frase sebosa de cursilería de «La verbena de la Paloma» que dice: «También la gente del pueblo tiene su corazoncito». El madrileño va al teatro madrileñista para creer verse allí con narcisismo literario. En cambio al andaluz le molesta verse literarizado. Quizás porque el pudor de su intimidad se siente sorprendido. Agradece que (como los Quintero) se vaya hacia él con simpatía, pero no a imitársele por diletantismo. No sólo no imita a sus autores, sino que le molesta que se le imite. La imitación del habla andaluza le parece siempre una profanación. Es que tiene el orgullo de su personalidad y, a la vez, el pudor de ella. Hasta cuando, como dice Ortega, «se complace en darse como espectáculo a los extraños» adopta una postura irónica, temiendo pudorosa que se descubra su auténtica y dolorida intimidad. Da sólo su exterior, su gesto, su «aspaviento» para atraer la atención y, naturalmente, todos se van con una visión epidérmica, colorista y sensual de Andalucía que apenas si tiene que ver con la realidad andaluza. En Andalucía son muchos los atraídos y pocos los enterados. Se despistan con su ironía o con los propios prejuicios de turista. El alma andaluza hace esquina y

hay que verla por la arista. Andalucía, alma delicada de artista y de niño, se duele de la realidad que no es nunca la soñada por su fantasía, y se rebela contra ella, pero impotente, huye hacia su propio interior y en la huida encuentra la soledad, la tristeza dulce de su propio espíritu y queda pendulando irónica entre ambas realidades, la que lleva dentro y la que se le ciñe por fuera. La adaptación a la interior le es más grata, pero la adaptación a la exterior le es más necesaria. Mas con esta realidad no cabe lucha, sino abatir un poco la verticalidad señorial y someterse a ella en servidumbre, y Andalucía que se rebela contra todo recurre aquí a su continua solución: la ironía. Atacar esa realidad, deformándola, para reírse de ella. ¿Hay algo que preocupe más seriamente al andaluz que el misterio de la muerte? Pues tiene cien frases y locuciones para reírse de ella. Por eso el andaluz tiende a la exageración, al desmesuramiento en todo, sin pérdida de su elegancia natural; llegando en su desgarro y virulencia al sarcasmo y la caricatura incluso de sí mismo. Tal ocurre en los dibujos de Martínez de León y en esa tendencia a gestos y actitudes, rotos e histriónicos, tan frecuentes en la vitalidad andaluza y que alcanza su culminación en el baile flamenco de varones.

N) EL CONTRABANDISTA Y EL BANDOLERO

He aquí dos formas del individualismo andaluz rebelde. Dos floraciones de un mismo sentimiento de rebeldía. Pueden tomarse las dos por formas de delicuencia común en atención a que el móvil parece ser el lucro, y entonces, contrabandistas y bandoleros, son modos genéricos de delicuencia y no privativos de una zona geográfica determinada. Sin embargo, ni el anarquista de Andalucía se parece al italiano o al ruso, ni los bandoleros tienen parentesco con los de Calabria o de Méjico,

ni sus contrabandistas son como todos los contrabandistas de Navarra o de Norteamérica. El contrabandista andaluz tiene, como todo lo andaluz, características propias.

El contrabandista.– Para las almas primarias y fuertemente individualizadas (como lo son, en general, las andaluzas) el sentimiento de un derecho es la conciencia de una fortaleza interior pero también la sensación de una angostura, de la opresión de un límite. Porque todo derecho se ciñe en torno del que lo posee describiendo un círculo en que la línea generatriz es la ley. Cuanto más se acorte su radio, cuanto más se restrinja el ámbito de ese derecho más se aumenta la tensión interior y se comprime más el resorte elástico de la rebeldía.

El delineado de las fronteras con una alambrada espinosa de tarifas y de carabineros para defender la producción nacional, o atacar al producto extranjero o aupar el monopolio de una empresa con pretexto de incrementar los ingresos del Estado, es una de las formas más descaradas de actuación del capitalismo contemporáneo. Cuando éste hunde su garra en una economía por medio del cartel, del trust o del monopolio tiene que pensar en destruir la pequeña industria del interior y la competencia del exterior; y para ello ha de contar con el Estado. A él recurre, lo mediatiza, soborna con cargos a sus gerentes y de él recibe, a cambio, amparo, y de él consigue leyes, decretos, reglamentos, hasta que un día ese Estado, la nación misma, con su economía y aun con su moral cae exangüe a los pies de ese fetiche de barro que es el capitalismo. Así ha llegado a crearse el sentimiento de rebeldía del contrabandista, no del que, desde su despacho, organiza sus empresas al amparo de cierta complacencia gubernamental, sino de aquel que con más sed de heroísmo que de dinero, busca la voluptuosi-

dad de la aventura al par que la satisfacción a oscuros impulsos de rebelarse. *El pueblo* andaluz, por intuición, adivina en la determinación legal del contrabando una forma de la iniquidad social y ve en el contrabandista, no al delicuente, sino al rebelde a quien mima con admiración y popularidad de héroe. En todas las regiones fronterizas o litorales hay contrabandistas, pero sólo en Andalucía se le ha llegado a inscribir en el santoral de las santas rebeldías. Basta pasar unos días en Málaga o Algeciras para percibir la cómplice admiración de todos hacia la entidad fantasmal y fabulosa del contrabandista, profesión que va siempre vinculada a un alto nivel moral, admiración que han visto muy bien Guillén y Quintero en «María la Famosa». Sólo para el alma andaluza el contrabandista es «todo un hombre». Y por eso le hace ingresar en el mundo heroico de la epopeya y lo canta y exalta como a un héroe:

El contrabando es la ley
de los que no tienen otra.
Si muere un contrabandista
todos los buenos le lloran.

dice un fandanguillo. Y otro:

Contrabandista valiente,
¿qué tienes que tanto lloras...?
–Se me ha muerto mi caballo,
¡se terminaron mis glorias!

Y lo es. Un valiente, un rebelde, un héroe. Andalucía, que tanta frialdad muestra para sus hombres superiores en la ciencia, que no entrega toda su admiración a sus artistas, vuelca toda su capacidad de entusiasmo para el rebelde. El valor sólo, aceptado como un dogma, no le interesa sin rebeldía. Primo de Rivera arrastró la admiración andaluza, no por sus artificiosos madrigales de Don

Juan sexagenario a las mujeres, sino por la presunta virilidad rebelde de su gesto. Y el contrabandista, para el andaluz, es un macho que sirve a un oscuro designio de rebeldía colectiva. Encarna con ajustada precisión toda la contradictoria y dionisíaca vitalidad andaluza. Ingenioso, elástico de movimientos, vive siempre inquieto, perseguido, entre audacias aventureras y jubilosas expansiones, pegada siempre al corazón la sombra de un peligro y la voluptuosidad de la propia audacia. Luego, escamoteada la mercancía, se entrega al cante, al vino y al amor. Carmen la cigarrera, le paga en admiración y en sensualidad su hombría.

El bandolero.– Igual ocurre con el bandolero. Este, como salteador de caminos o atracador de ciudad, no es exclusivo de país alguno, salvo aquellos que, por su imperfecta organización jurídica o por la exaltación a la superficie de los bajos fondos sociales, gracias a fermentos ideológicos, dejan un margen de posibilidad a este tipo de delincuente[44]. Pero es que el bandolero andaluz parecía nacer a la publicidad ya destinado para el poema y la epopeya, como el Cid o como Don Quijote, bien que un poema analfabeto, de un alma sentimental herida por

(44) B. de Quirós y Luis de Ardila en «El Bandolerismo», publicado en «La Policía Española», para hallar la génesis del bandolerismo, estudian la circunstancia geográfica andaluza y al no hallar causas bastantes, sospechan *«que todo el fondo del problema es de naturaleza social»* (pág. 58). Pero ocurre que después de estudiar la estructura social andaluza, no quedan muy satisfechos de haber llegado a la raíz y concluyen: «algo hay también en la causación del bandolerismo que depende de elementos extraños a la constitución social (páginas 70-71). Y, efectivamente, con gran honestidad intelectual, los propios autores señalan el factor étnico e histórico, la raza y la tradición, y aun factores psicológicos imponderables, pues añaden en la pág. 197 «nos asalta la duda de que también en el bandolerismo andalúz debe haber algo extraño al régimen general de la gran propiedad y exclusivamente peculiar de la *historia íntima* de Andalucía».

el ansia de una justicia primaria. El pueblo andaluz amaba a sus bandoleros y los mimaba como a héroes. José María «el Tempranillo», «el Barquero de Cantillana», «Diego Corrientes» son los dioses mayores de un Olimpo de rebeldes y a la vez las musas de un Parnaso popular. Todas las simpatías, toda la ternura de la Andalucía doliente, acongojada y rencorosa, seguía a estos caballeros del ideal anárquico. Ellos eran los caballeros andantes de una justicia enérgica y antisocial; ellos, los valedores de la Andalucía triste y desposeída en nombre de un código de honor elaborado por una mentalidad rebelde y primitiva. Ellos, «que a los ricos robaban y a los pobres socorrían», los vindicadores de una equidad social secuestrada. Ellos, en fin, los que en la comunidad de sus partidas empezaban a practicar el comunismo integral. No se puede, en una postura plácida e irresponsable, atribuir el bandolerismo andaluz al hambre, pues su recluta se hacía más bien entre hombres de una liberada posición económica, como no se puede atribuir la complicidad del pueblo al temor ya que el habitante del pueblo o del cortijo tenía, por parte de los órganos represivos del Estado, toda clase de garantías. En aquella actuación como en esta complicidad se vierte buena parte de originales esencias andaluzas. El bandolero, macho, rebelde, justiciero y sensual era un símbolo y toda la Andalucía hambrienta y sensitiva se veía reflejada en él y se prestaba gozosa a una complicidad. En los cortijos se le ocultaba; en los pueblos tenía un amor romántico y misterioso; en las ventas de los caminos hallaba regalo a su sensualidad y espontáneos colaboradores; en la sierra bravía también rebelde, la protección de cabreros y labriegos. Se comentaban con admiración sus hazañas en las tertulias y se cantaban sus proezas en romances compuestos por algún bardo analfabeto y sentimental, romances que se cantaban en las plazas de los pueblos

y aprendían de memoria los niños, los mozalbetes y las mujeres «pasionales».

Nosotros recordamos el romance que de «el Pernales» aprendimos de niños. Allá va como lo recordamos, con toda imperfección e incompleto:

A «el Pernales» desde niño
su mala estrella guió
al implacable destino
para que fuera ladrón.
Hijo de familia pobre
se vio siempre despreciado,
sometido a pasar hambre
y a vivir desesperado.
Porque los potentados[45]
de nuestra patria
se ocupan de otra cosa
y no de la desgracia.
El que llamaban «Pernales»
de él se decía
que de lo que robaba
a los pobres socorría.
Y como nunca hizo
sangre a nadie
entre los campesinos,
aquel bandido
era respetable.
Por eso hay quien dice
que es un dolor
que la Guardia Civil cogiera
a aquel célebre ladrón.

Si suponemos al bardo que lo cantaba como representativo del alma andaluza, podemos rastrear en ese

(45) O «las potestades», no recordamos bien.

romance claros síntomas de un estado de conciencia colectivo. Aquella frase subrayada «su mala estrella guió» denuncia un sentido fatalista que no es mero trasunto del «fatum» árabe, sino más bien una expresión mágica y fiel de la conciencia religiosa del *sino*, que Spengler cerca y oprime con gran lujo expresivo sin conseguir apresar. El *sino* andaluz es a la vez fatalidad impersonal y designio oculto de una voluntad demiúrgica[46]. Ese *sino*, aunque recaiga sobre una persona, comprendía el destino de toda la raza y por eso ésta se hace solidaria del dolor de quien sufre un mal *sino*. Por eso la responsabilidad personal se diluye en todos y toda Andalucía, por esa solidaridad, se siente cómplice. Lo opuesto a ese *mal-sino* es la *gracia* con un sentido parecido al que le da la Patrística cristiana. También la gracia andaluza es la elección de una persona para todos los bienes; bienes terrenales dada la religiosidad pagana y sensual del andaluz. La simpatía, la elegancia, la belleza y otros dones más (no la inteligencia o la capacidad política porque no son valores culturales de Andalucía) son ingredientes que al combinarse precipitan la gracia; como el dolor, la fealdad, el crimen precipitan el sino. Y esto, más allá de toda contingencia y de todo individual albedrío. La cultura misma, con sus valores intelectuales y morales, nada pueden contra el sino, como nada pueden hacer para provocar la gracia. Por eso Andalucía no cree en la cultura intelectual. Y en cambio «fía en su estrella» que tiene antiquísimos ascendentes religiosos desde el Zend-Avesta hasta el Evangelio de Marcos. Lo que descubre en el sino y en la gracia raíces religiosas. El campesino andaluz en sus dolores, la mujer andaluza en sus fracasos amorosos, el rico y el paria, el inteligente y

(46) He ahí el concepto del sino en Don Alvaro (sevillano) del Duque de Rivas (cordobés).

el analfabeto, todos, achacan sus desgracias y contratiempos a la «mala estrella», como atribuyen a «la buena estrella», a la *gracia*, los aciertos, los triunfos y la buenas cualidades. Es, pues, natural que el bandolero sea en primer término hijo de su mala estrella. Pero la *mala estrella*, el *mal sino*, el dolor, para la psicología andaluza, se posan a menudo sobre los buenos, como para la dogmática cristiana sobre las almas nobles para sublimarlas y transfigurarlas en mitos, en héroes. Dios Padre elige al más amado de sus hijos para el dolor. Es la glorificación, «la distinción por el infortunio» de Nietzsche. Y Andalucía glorifica a todo el que sufre. Distingue entre el que es *malo* (siempre con deformidad moral) y el que tiene mala estrella, que es originariamente bueno, pero que *por eso mismo* ha de acendrar y purificar su bondad con todas las disciplinas de un *mal sino*.

El bandolero no es *malo*, sino que es un elegido por *el sino* para el mal. Hacia él, pues, debe ir la solidaridad de todos los que sienten el sentimiento metafísico, la conciencia religiosa del dolor. Y Andalucía tiene el alma en carne viva.

Obsérvese la segunda frase subrayada: «Se vio siempre despreciado». Sólo para el fuerte individualismo andaluz adquiere rango justificante de una conducta, la desvaloración, el *desprecio*, la más grave lesión de la sensibilidad andaluza. Si ese *desprecio* es individual, la respuesta adecuada puede ser otro desprecio u ofensa que equilibre aquél. Muy rara vez la violencia personal. Obsérvese que los *achares* andaluces en el amor rara vez producen el llamado crimen «pasional», del que parece tener la exclusiva Castilla y el chulapismo madrileño. Pero si esa desvaloración, ese *desprecio* es social, es decir, de clase a clase, entonces, convergiendo con la rebeldía nata, produce el ataque y la rebelión también social, una de cuyas personificaciones es el bandolerismo.

Véase por qué en el romance transcrito su autor anónimo ha intercalado el *desprecio* social como una causa motriz. Hay que ser andaluz para saber sentir toda la oleada de rebeldía que levanta la desvaloración social de nuestra persona. Se explica así que los versos que siguen a las frases subrayadas trasuden una simpatía tan honda por el bandolero, hasta lamentar que sea apresado por la Guardia Civil.

O) LA GUITARRA

Pero la máxima expresión del alma andaluza es la guitarra. Ella es la conciencia psicológica de Andalucía, donde su alma morena y sensual se refleja y reconoce. Por la reacción emocional del que escucha, o por el pathos, por el estilo personal del que la toca, se reconoce el alma andaluza en sus vetas inconfundibles. Segovia o Sáinz de la Maza serán siempre magníficos artistas, pero nunca conmoverán el alma andaluza, como Montoya, Yance o «el Habichuela». La guitarra es pasión, sentimiento desmelenado, intuición momentánea; es decir, lo contrario de la técnica virtuosa, el intelecto geométrico o el razonamiento sabio. Su dialéctica es sentimental, conmueve o no; levanta por simpatía una bandada de sentimientos latentes en el que escucha o le deja indiferente y frío; pero no tiene que convencer. Cuando al final de la falseta, el aficionado exclama, raptado por el entusiasmo: «¡Eso es; sí, señor!...», no quiere decir, como al cabo de una disertación: «Me ha convencido usted», sino: «Esos sentimientos que dice la guitarra son los míos». Hay que tener mucho temperamento jondo para identificar así la guitarra con las vivencias andaluzas. Por eso el modo personal de compartir esas vivencias se refleja en el estilo del guitarrista. Cada uno tiene una intuición individualísima de la música jonda, y, por

lo tanto, incopiable, desde el templado de la guitarra hasta el desarrollo anárquico de la falseta[47], que en una elástica espiral de notas se va enroscando con sensualidad al alma del aficionado. Si el rasgueo es un preludio todavía confuso de motivos, el punteado ya delinea la arquitectura interior de la melodía. Pero el modo personal de concebir estéticamente el último destino de esa arquitectura se dibuja en la falseta. Ella es el arabesco caprichoso, la filigrana inútil; pero es también el último destino, la sustantiva finalidad de toda la fábrica musical. La guitarra en su huida instintiva hacia la libertad de la falseta descubre su terror ante la reja del pentágrama. Así es símbolo del individualismo andaluz.

Pero la guitarra es también la conciencia moral de Andalucía. En ella duermen y palpitan todas las larvas subreales del subsuelo ético: sus angustias, sus sueños, sus penas y sus remordimientos. Sus alegrías, no; porque la guitarra andaluza no sabe reír. La jovialidad de Andalucía es siempre exterior, se muerde por dentro como un pecado y necesita la salinidad de la tristeza. Por eso la guitarra es más andaluza cuando llora. Paladea la desesperanza como una golosina, y enferma de soledad y de metafísica, llora incansablemente una tristeza universal, la desolación infinita de vivir, añorando una muerte de la que está enamorada.

Es imposible
callarla.
Llora monótona,
como llora el agua,

(47) Muchos tocaores modernos, profesionales de la guitarra, introducen en sus falsetas trozos de zarzuelas o canciones folklóricas no jondas, con lo cual, al par que contribuyen al confusionismo de la música flamenca, exhiben su coja personalidad como guitarristas jondos. Vaya en disculpa, pues casi siempre son profesionales, que han de buscar así el halago de públicos norteños.

como llora el viento
sobre la nevada.
... ...
Llora por cosas
lejanas[48]

A veces el dolor se concreta en contenido de humanidad doliente, herida el alma de sus propios filos, y la guitarra gime o ruje en la laringe frenética de la prima hasta debatirse en un frenesí de notas como gritos, o medita sombría, frenada en sus impulsos pasionales y sofocando los sollozos, y entonces el bordón reza un rumor de pena hebrea. La guitarra se transfigura,

corazón malherido
por cinco espadas[49],

o canta a la muerte, a la que siente merodear con cruel coquetería, y la invoca y vive su presencia como una metáfora, como una voluptuosidad sacrílega. Así Antonio Machado regusta las repercusiones que en él produce una copla jonda y anota:

Y en la guitarra resonante y trémula
la brusca mano al golpear fingía
el reposar de un ataúd en tierra[50].

Pero la guitarra es también símbolo de la sensibilidad y de la ternura andaluza. Como Andalucía, la guitarra es hipersensible a la caricia, y exigente de virilidad rinde su feminidad al halago erótico, o se encrespa bravía de pasión si la mano viril llega hasta su carne con instinto de profanación. A veces es esclava y a veces Carmen. Tiene curvas y cintura de mujer, nervios tensos

(48) García Lorca: «El poema del cante jondo».
(49) F.G. Lorca: Ob. cit.
(50) A. Machado: «Poesías completas».

que gimen o rujen, según un sistema central de clavijas, cuyo secreto sólo el amante conoce; un alma suspirante y adormecida entre sus fibras de madera, y un vientre abierto, como una matriz temblorosa y virgen. A menudo el clavijero se enmaraña entre una cabellera de flecos. Con penetrante intuición dice un fandanguillo que la guitarra es «una novia dormida». Una novia que duerme un sueño de doncella, traspasado de inquietudes y dulzuras infinitas, de insatisfecha maternidad. El pueblo andaluz tiene una novia en la guitarra, que poseída por su virilidad concibe el cante. El abrazo del guitarrista enamorado y varón es siempre de un signo sexual que se sublima en arte. Por eso la guitarra se rebela en las manos de la mujer.

P) LA DANZA JONDA

El baile andaluz es la síntesis más completa de Andalucía. Todo el que sabe ver por vez primera, desnudo de arreos intelectualistas que oprimen y acorazan, se siente enérgicamente atraído hacia esta forma de expresión tan sugestiva y difícil del alma andaluza. Difícil porque toda la danza jonda es un extraño y multiforme complejo de oscuros simbolismos. La sensibilidad se quema en ese «remolino de fuego esculpido que es la danza de España», y la razón desorientada, como una brújula enloquecida, gira en impetuosa rotación sobre sus ejes permanentes, en inválida ansiedad de horizonte esencial. Toda la Andalucía, violenta y pasional, mística y rebelde, inocente y erótica, religiosa y panteísta, parece modelada en esa móvil columna humana de la danzarina que se yergue en el tablado como una diosa al salir desdoblada de la ortogonación de una silla, o al surgir con imperial majestad de los entresijos de ese trasmundo larvante del escenario.

Sin embargo, el baile jondo no es la danza artística, porque tiene con respecto a ésta más espontaneidad, y menos espíritu. Como el cante jondo frente a la ópera o la zarzuela, el baile jondo es todo individualismo, personalidad e intuición, mientras la danza es racionalismo culto, con el uniforme que da la racionalidad, más el residuo de espontaneidad que deja la libre interpretación. En la danza, el artista es siempre una entidad freudiana a caza de símbolos; en el baile jondo el símbolo es como rehuido y despreciado por la personalidad radiante; apenas esos símbolos inician su espectral presencia, son eliminados, trasmutados o destruidos por otros, que a su vez, aludidos en efímera vigencia, son víctimas de la misma ironía en su equívoca irrealidad. Como las arrugas del oleaje, muerto en constante intususcepción oceánica, son el frunce irónico de la serenidad marina. En la danza hay un propósito artista, consciente y una sublimación estética de ese propósito. Al sentimiento inmediato y primario de la plástica viva se superpone un segundo piso de dolo intelectual. En el baile flamenco, no. En él toda la barbarie de una cultura de intuiciones, a la vez ardiente y matinal (como el alba del sur), todo el sentimentalismo atávico y brumoso de la Andalucía elemental y bruna, toda su humanidad artista, instintiva y presocial, en hervor de sensaciones vividas, pero no intelectualizadas, con todo su confuso significado de magia y rito, de sensualidad y espíritu en bruto se manifiesta en inexactas alusiones a desnudeces de virgen lúbrica, a danza pánica de selva, a latidos de alma vegetal y a paganía festival de tribu. En él hay un forcejeo de espíritu que quiere liberarse de latencias, culturas que se entrecruzan como ráfagas tejiéndose en chispas; pero como si en su fondo, de recóndita lejanía, viviera una palpitación germinal indescifrable. No es la danza oriental, litúrgica y propiciante, ni el baile popular tetanizado

en costumbre y tradición, evaporado ya de esencias milenarias, muerta alusión a la refriega sexual, al dispendio báquico o a la alegría multitudinosa y dominguera, sino un borroso instinto de plasmación estética en conflagración individual con las potencias y creación rebelde frente al caos cósmico. Es la misma «naturaleza culta», que ya vimos, peculiar de la música jonda; un afán inconsciente de organizarse, un mundo propio de sensaciones frescas. En el baile jondo, por bajo del arabesco y la filigrana, se cree percibir la violencia pasional de los hombres del desierto, la mística desolada del judío, la crespa sensualidad del árabe y la religiosidad panteísta y fetichista del gitano. Más otras muchas resonancias inefables, resbaladizas a toda captación. En el baile transparece, acaso como en ninguna otra actividad jonda, el tributo que Andalucía rinde a su afinidad gitana. La quietud rígida, como encorsetada, del torso, de faraón o de faquir, el éxtasis de la faz, la esbeltez ajustada de la figura, la fastuosa pedrería del indumento, son de abolengo gitano, como lo es su sentido individualista y genial, fiado a la inspiración del momento, instintiva y certera para la expresión rebelde al dogma. No es un azar que el supremo artista del baile jondo sea un gitano: Vicente Escudero. Y que sean la Argentinita, Pastora Imperio, Laura de Santelmo, la Joselito, etc., gitanas o de sospechosa ascendencia gitana.

* * *

La guitarra, leve y doliente, puntea un delirio de falsetas, como un pespunteo de dolores en una sensibilidad desnuda. Después vuelve al rumor indiferenciado del rasgueo, de donde surge la falseta en una dolorosa melodía de calambre. El artista, en rígidas dobleces de ángulos rectos, desde el asiento, acompaña en contrapunto a ese rasgueo con palmas redobladas o con cas-

tañetas sonoras y precisas. Bajo la campana rizada de la falda o al término de un tobillo fino, como de potro andaluz, taconea un pie nervioso, sirviendo al ritmo de la guitarra. El bailarín espera la entrada en una contracta elasticidad como el preludio de un salto; hay en su figura una tenue conmoción de líneas tensas, de curvas duras y de energías despiertas prontas a dispararse en locas volutas y rítmicas torsiones... De vez en cuando una voz parda, empolvada de silencios resecos de emociones, sale del presunto bailarín para excitar a la guitarra como una hembra: «¡Vamos a verlo...!» El tocaor haciendo a la seriedad víctima de los gestos, sonríe a la excitación con oleaginosa gratitud, se afianza la guitarra y hunde la cabeza para encharcarse, náufrago de resonancias. La guitarra puntea un delirio de falsetas y se trenza consigo misma en obsesionante arabesco de monólogos. El baile va a ser ejecutado por un varón de ceñido pantalón, chaquetilla corta y cintura estrangulada por una faja. Cuando la guitarra indica la salida, salta el bailarín en limpia plasmación de líneas y queda en escueta escultura viva, en medio del tablado, clavado al repiqueteo de los pies. Luego, una anarquía de formas buscando una contraestética de sarcasmos y deformaciones, es decir, una estética de la caricatura. Es una rebeldía plástica a todos los dogmas de la danza, una negación consciente de toda estética de sistema; salta, se cimbra, ondula, se encrespa, se dobla, se afirma rígido; inicia la línea rota, el esguince descoyuntado, el perfil herido de cómicas insinuaciones, todo él en un apunte inorgánico y desmelenado de expresiones fallidas y esquemas deshechos.

En cambio, en la bailarina hay una tendencia al rito, a la sexualidad y al símbolo. Tiembla su escultura como una llama, como una ola, como un complejo de curvas escindiéndose del tronco como aros locos escapándose de un eje. Es toda ella un nervioso caleidoscopio de imá-

genes apenas entrevistas; un gesto de fiereza salvaje, una actitud suplicante, una alusión sexual, el simbolismo de un rito, todo ello en un remolino de formas nacidas al ímpetu dionisíaco de un huracán de ardores macerando una inefable serenidad interior. La artista es un trozo de naturaleza viva que no acierta a organizarse en espíritu; se taracea de fulgores, se crispa en ondulaciones de llama, en temblores de serpentina, en un inhábil aleteo de tentativas. Inicia, rectifica, centellea, se transfigura, es a la vez oración y blasfemia, invocación muda y balbuceo; repta, ondula, se contrae, finge la entrega sexual con voluptuosidad de la derrota o con esquiva alusión a la captura; se retuerce en espasmos dolorosos, se anonada en la humillación de la plegaria o se sublima en éxtasis de visionario... Un momento parece que la guitarra se ha alejado al rincón de los rumores. Pero de pronto acelera el ritmo y la artista llega al frenesí en un terremoto de líneas rotas, de escorzos aludidos y gestos y actitudes sincopadas. Horizontal el torso, la cara sumida en cabellos. Mirando el suelo huye con paso menudo de ave, mientras los crótalos resuenan en los costados como élitros, como alas impotentes. Es una huida de coqueteo ante el rapto deseado, o de terror pánico que busca la caverna. (Muchas veces en exégesis de la danza, se ha hablado de la tentativa de vuelo; pero el baile jondo tiene poco de danza o de pantomima; no cultiva el baile de puntas ni la estética atormentada del gesto, pero alguna vez insinúa el vuelo...) Después la bailarina queda rígida, en muerta serenidad de esfinge o diosa, quieto el busto, temblorosas las caderas, la faz inmóvil toda palidez morena, los ojos entornados y entreabierta la boca en ofrenda de sensualidad; la bailarina toda queda atirantada de sentido, espiritada en adelgazamiento de las formas, atornillada al suelo en un rítmico taconeo mientras en torno a la cabeza los brazos ondulan como sierpes

anilladas de pulseras y brazaletes, y las manos se adormecen en un caliente aleteo de castañuelas. Y en el centro de ese aro mórbido, como un broche luminoso, la faz pálida de la artista atenta a su mundo interior de sensaciones irreales de écran... Por fin, la bailarina, en un último esfuerzo se yergue dolorida, con majestad, se agita en una violenta sacudida y vuelve a quedar estática, esculpida, taconeante, hasta quedar rendida, extenuada, en una última humillación entre escombros de curvas y ruinas de impulsos, vencida, impotente, estrellada contra el cosmos... Poco a poco languidece en tentativas y su vitalidad se extingue en pequeños oleajes... Todo el cuerpo queda en una onda muerta antes de rizarse en escalofríos...

LIBRO CUARTO

LA LETRA DEL CANTE JONDO

Vino, sentimiento, guitarra, poesía,
hacen los cantares de la patria mía.
Cantares...
Quien dice cantares, dice Andalucía.

... ...

La prima que canta y el bordón que llora
y el tiempo, callado, se va hora tras hora.
Cantares...
Son dejos fatales de la raza mora.

... ...

Madre, pena, suerte, pena, madre, muerte,
ojos negros, negros, y negra la suerte.
Cantares...
En ellos, el alma del alma se vierte.

MANUEL MACHADO

Originalidad y colaboración popular en la copla.- Con lo que hasta aquí llevamos dicho, con inevitable regodeo literario a veces, no llegaríamos al hallazgo vivo de Andalucía, a su radiografía esencial, si la anatomía andaluza no la buscáramos al trasluz de la copla jonda. En ésta,

el pensamiento y el dolor de Andalucía, toda su cultura, discurre en claro curso, y no, como la música, en corriente subálvea y con imprecisas márgenes subconscientes. Por eso, en el análisis de la copla andaluza apenas hace falta reactivo crítico ni artificio alguno para hacer surtir la vena de su pensamiento; basta herirla en canalillos secundarios y recoger su espiritualidad líquida en vasijas literarias dispuestas previamente. Nosotros hasta aquí hemos mostrado nada más los recipientes. Veamos ahora el contenido que en ellos vierte la copla[1].

Pero, por si nacieran escrúpulos en el lector respecto al grado de anonimia que requiere una copla para reputarla popular y apta por lo tanto para una interpretación como la nuestra, advertiremos que las coplas de que nos vamos a servir tienen todas perfume popular, aunque no todas sean enteramente anónimas, y, por el contrario, tenga alguna de ellas una paternidad ilustre de muchos conocida; por ejemplo: Manuel Machado, o Díaz de Escovar, o Gloria de la Prada.

Y es que el concepto de lo anónimo en materia folklórica tiene un sentido laxo y relativo a que nosotros nos acogemos, y que ha dado en un claro y bellísimo ensayo el gran Menéndez Pidal[2], y en una conferencia no menos bella y lúcida uno de los más excelsos catadores de lo jondo y altísimo jerarca de las letras españolas: Rodríguez Marín[3]. «Frente al principio antirromántico que cada poesía popular tiene un autor, una patria y una fecha –dice el primero–, creo que es preciso afirmar cate-

---

(1) Rodríguez Marín ha dicho: «Estudia su Cancionero (el de cada región), termómetro que marca fielmente los grados de su calor afectivo». (Discurso de recepción en la Academia de Buenas Letras, de Sevilla).

(2) «El Romancero: teorías e investigaciones».

(3) «La copla: bosquejo de un estudio folklorico», recogida después con nuevas notas en «El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas».

góricamente esto otro: cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieran cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción. Frente a la afirmación moderna de que una poesía tradicional es anónima simplemente porque se ha olvidado el nombre de su autor, hay que reconocer que es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan: su autor no puede tener nombre determinado, su nombre es legión. Pero en esta creación poética colectiva no hay nada de abismal, insondable y misterioso». «Basta sólo reconocer que las variantes no son accidente inútil para el arte: son parte de la invención poética». A continuación separa los conceptos de *lo popular* estricto y *lo tradicional*. «Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y agradar al gusto público bastante tiempo, es obra popular... El pueblo repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas. Tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de tesoro intelectual, y al respetarla, no lo hace fielmente, de un modo casi pasivo, como en los casos precitados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente, y, por tanto, la rehace en más o menos, considerándose él como una parte del autor. «La primera, la que el pueblo repite sin colaborar, es la poesía estrictamente *popular*; la segunda, que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo a través de un grupo

humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional*».

La copla jonda es por naturaleza de tipo *tradicional*. El que la canta tiende a la reelaboración, a incorporársela como propia, porque con ella, con su sentido y su esencia, se siente identificado todo aquel que *pre-siente* lo jondo. En la democracia de la comunión lírica con la copla, todos los que la sienten, hasta la más íntima labilidad de sus intuiciones primarias, se creen inconscientemente capaces de colaboración digna en ella, sin desdoro para el autor original. Y aunque se trate de un autor ilustre, sobre sus coplas se injertan las variantes anónimas para deteriorarlas y empequeñecerlas en muchos casos; pero, en no pocos, para dar a aquellas coplas una plasticidad y aun una calidad estética que antes no tenían. Para Pidal no siempre la variante mejora la copla original. Para Rodríguez Marín siempre que el alma del pueblo adopta una copla y la corrige es para mejorarla. «A las coplas de autores cultos que hace suyas el pueblo, no les otorga su *regium exequatur* sin hacerles alguna modificación invariablemente para mejorarlas». Véase lo que ocurrió «con un cantar de don Ventura Ruiz Aguilera que salió de su pluma así:

En tu escalera, mañana,
he de poner un letrero
con seis palabras que digan
«Por aquí se sube al cielo».

Adoptólo el pueblo, pero lo enmendó de esta manera:

En la puerta de tu casa
he de poner un letrero
con letras de oro que digan
«Por aquí se sube al cielo».

Don Emilio Lafuente Alcántara tomó esta copla de labios del vulgo, y, creyéndola de origen popular, la insertó en su Cancionero..., y Ruiz de Aguilera, al fin de su libro titulado «Armonías y Cantares» clamó contra esta profanación y tuvo la enmienda por desatinada. A la verdad no había, no hay tal cosa; antes por el contrario, el cantar ganó mucho con ella: primero, porque lo de *mañana* era sólo una cuña para llenar el primer verso; segundo, porque más gente había de leer el letrero puesto en la puerta de la casa, que da a la calle, que en la escalera, que sólo da al portal, y tercero, porque aquello de contar las palabras,

con seis palabras que digan,

es una frialdad rebuscadilla y prosaica, la cual tapó el pueblo dando encima un valiente brochazo de génio y enmendando.

con letras de oro que digan
«Por aquí se sube al cielo».

Es decir, que el pueblo acepta siempre aquellas coplas que dicen algo a su modo de sentir y de entender la vida para colaborar en ellas y aun para recrearlas en muchos casos. Por eso «autor hubo de centenares de coplas que no logró ver popularizadas más de dos o tres de ellas... En cambio, no faltó quien habiendo escrito hasta media docena de coplas viese incontinenti a una de ellas saltar de boca en boca como avecilla que vuela de rama en rama. Refiérome a esta «soleá» del malagueño Eduardo de Saz:

Una reja es una cárcel
con el carcelero dentro
y con el preso en la calle»[4].

(4) Rodíguez Marín: Obras citadas.

Y un buen colaborador y recreador de coplas debe ser el cantaor. Para nosotros, decir, como se dice, de Manuel Cepero, que es *el poeta del cante*, es simplemente anotar que es cantaor de raíces, *naturaleza* jonda, pero *culta*, porque el que no siente necesidad de nuevas y justas expresiones es que no tiene temperamento lírico para el cante y no sirve para intérprete del alma andaluza. Un mero repetidor es un disco de fonógrafo. *Recreadores* son Marchena y Cepero y lo fueron Silverio y Juan Breva; *repetidores*, cualquiera que canta lo jondo sin incorporárselo esencialmente.

En resumen: el estudio de la copla jonda sirve para nosotros de medio interpretativo. A través de ella quisiéramos llegar al análisis microscópico de Andalucía. Y emplazado así nuestro objetivo, no hay por qué reparar, al traer cada ejemplo, cada copla a la platina, en si es rigurosamente parida de la entraña popular o es fruto mental de un poeta determinado; porque al fin, el pueblo sólo pare sus canciones a través de la maternidad de un poeta, anónimo o no, pero individual; así como lo que un poeta toma del pueblo como sentimiento inconcreto, al pueblo refluye como poema consciente para ser refundido por él en innúmeras variantes, elevando así la colaboración a simbiosis lírica difícil de separar en sus partes creadoras.

Además, distingamos dos tipos de coplas: las estrictamente anónimas, cuyo autor ha desaparecido de la memoria colectiva, bien porque como autor no figure en las antologías ni en la trasmisión tradicional, oral o escrita, o bien porque el número y calidad de variantes introducidas en el poema breve de la copla no dejen sospechar la remota paternidad del autor; y las coplas de padre conocido, a veces contemporáneo. La primera clase de coplas pertenece, sin discusión, siquiera por razones de prescripción, al alma del pueblo que las canta y

las pule o deforma con su espontánea colaboración; la segunda pertenece en principio al poeta que, individualmente, las engendró. Pero hay que preguntarse: ¿hasta qué punto un poeta que se acerca al pueblo para inspirarse en sus motivos poéticos y aun para aceptar, a veces, sus propios modos de expresión, puede rechazar la paternidad *in partibus* de esa musa popular? Y el poeta mismo que así gravita hacia lo popular, constituyéndose en lo más representativo de su espíritu colectivo, ¿no es también pueblo, aunque, precisamente, su especimen y alcaloide? ¿Cómo no ver, por ejemplo, en las magníficas coplas de ese genial intérprete de lo jondo que es Manuel Machado, toda el alma andaluza, como Andalucía misma quisiera haber expresado? El propio Manuel Machado dice después de exaltar paradójicamente la gloria del anónimo: «En el fondo, yo mismo, cuando hago cantares, soy pueblo por el sentir y por el hablar:

No canto porque me escuchen
ni para lucir la voz.
Canto porque no se junten
la pena con el dolor».

Nadie se extrañe, conforme a estas ideas, que para nuestro análisis y comento usemos indistintamente coplas de autor conocido y coplas estrictamente anónimas. Lo importante para nosotros es que sean populares en Andalucía; es decir, que encierren latidos jondos.

También ocurrirá que transcribamos coplas populares andaluzas, conocidas, sin embargo, con el mismo halo popular en Castilla, por ejemplo. Pero ya dijo Menéndez Pelayo[5], «que si se ahonda en un Cancionero se llegará no sólo al hallazgo del alma regional, sino tam-

(5) Discurso de contestación al de entrada de Rodríguez Marín en la Academia Española.

bién a sentimientos nacionales y aun a sentimientos comunes a todo el género humano, ya que los refranes, como los romances y como los cantos populares, no reconocen fronteras». Y claro está, Andalucía no ocupa un planeta distinto del de las demás regiones españolas.

Una advertencia final: no vamos a hacer un muestrario de coplas, labor que sería inútil, ya que cuenta el folklore andaluz con magníficas colecciones de ellas, sino que escogeremos aquéllas más representativas de cada tema, que más luz puedan proyectar sobre las características andaluzas que se enjuicien. Y para evitar la cita al pie de cada una, señalemos las obras de donde han sido tomadas, salvo un grupo numeroso de coplas que han sido tomadas al oído de cantaores y aficionados.

M. Machado: «Cante hondo»; Don Preciso: «Coplas de seguidillas, tiranas y polos para cantar a la guitarra»; Lafuente Alcántara: «Cancionero popular»; Rodríguez Marín: «Cantos populares españoles»; Juan del Pueblo: «Opúsculos», más las dos citadas; Demófilo: «Colección de cantes flamencos»; Biblioteca «El Motín»: «Cantes flamencos»; Balmaseda González: «Primer cancionero de coplas flamencas según el estilo de Andalucía».

Los temas de las coplas los reuniremos en tres grupos generales: *A)* Lo filosófico-religioso; *B)* Lo social; *C)* Lo amoroso-sensual.

A) LO FILOSOFICO-RELIGIOSO

El matiz filosófico-religioso de la copla jonda se percibe sin sondeos ni taladros, con la simple inmersión en la atmósfera de lo jondo, aunque no se tenga el prejuicio de que una de sus formas nace junto al canto de sinagoga. Basta ver la frecuencia de temas en que se alude a la muerte, la brevedad de la vida, a la naturaleza incons-

ciente de su belleza, a la fragilidad de la justicia humana, al dolor, al *sino*, a la justicia de Dios, a la protección de la Virgen, para darse cuenta de que en el alma andaluza hay siempre un subsuelo filosófico-religioso. Este subsuelo psicológico, a su vez, se empapa en un magma fundamental a que ya hemos llegado por otras vías.

a) *El dolor.*– Andalucía es un pueblo dolorido; ya hemos visto que tiene pena, pena de soledad e inquietudes de signo metafísico. Turró[6] intentó demostrar que los orígenes del conocimientos había que buscarlos en las primeras sensaciones tróficas, formas, al fin, del dolor. Pero el dolor en abstracto, resumiendo todas sus variedades, puede instituirse como el gran generador del conocimiento. Así, la Filosofía nació de la angustia del hombre que se siente engranaje de un gran aparato cósmico que desconoce; la Religión, de la soledad y el desamparo, de la profunda inquietud que supone preguntar a dónde vamos y de dónde venimos, con indicio inequívoco de hambre de inmortalidad; el Derecho, la Medicina, la Ciencia toda, es un fruto del dolor de vivir entre hombres que acechan como fieras o del dolor de verse víctimas impotentes de fuerzas naturales cuyo nervio motor desconocemos. Siempre el dolor en el hondón del conocimiento. Por donde la acerba sentencia del Eclesiastés: «Quien añade ciencia añade dolor» se puede volver del revés en esta otra: «Sólo el dolor es madre de la ciencia». Y la Ciencia siempre es un modo de la Filosofía.

El alma andaluza tiene penas y siente angustias, y por eso todo el saber de su cultura tiende a la filosofía. Y como una vertiente cardinal de su cultura es el cante jondo, en la copla se embalan todos los problemas de su

(6) Turró: «La base trófica de la inteligencia».

cultura y, por tanto, de su filosofía. Pero ¿qué filosofía es la suya? Porque Andalucía no admira, como ya hemos visto, la ciencia abstracta, mecanizada sobre rieles de fórmulas y teoremas. Al filósofo mismo, ortodoxo de su racionalidad encorsetada, lo rechaza. Al alma jonda le preocupan los problemas de dolor; pero justamente por lo que tienen de problemas; es decir, de bellos e irresolubles. Más que la verdad, le importa el misterio, la belleza de lo inquietante. Tiene sed de belleza. Es, pues, a la vez, dolorida, metafísica y artista; quizá porque la estética sea la metafísica de las almas doloridas. No hay filosofía sin dolor; pero tampoco arte. Hay por lo menos una filosofía que es una estética de la tristeza, porque el dolor se sublima embelleciéndolo: «¿Sientes un monstruo dentro?... ¡Exprésalo!», decía Shakespeare. Y repitió Goethe. Y sentirás la belleza de expresarlo y el sentimiento de la evasión, que es la filosofía del artista, podría añadirse. Por eso el cante jondo, que es hijo del dolor, es a la vez poema y sentencia, lirismo y metafísica. Su filosofía es una filosofía del sentimiento, no la fábrica sistemática y doctrinal del filósofo de profesión, sino la filosofía inorgánica y brumosa que flota como atmósfera de una riada sentimental; es menos cerebral, pero más perfumada de esencias humanas, porque apunta más al corazón que a la cabeza. Piensa con la fantasía, y por eso es un pueblo artista; construye con el corazón, y por eso es un pueblo niño. Por ambas cosas es un pueblo abocado al dolor y tiende a superarlo, embelleciéndolo; por eso es filósofo. Andalucía es un pueblo de artistas y filósofos, pero de filósofos y artistas pesimistas y atormentados por el dolor. Basta recordar a los mejores poetas e imagineros andaluces. Y en cuanto a los filósofos, o son dulcemente pesimistas, como Séneca, o panteístas, como Averroes, o místicos, como Algacel o Abenmasarra; pero no racionalistas, como Luis Vives,

Raimundo Lulio, R. Sabunde, Feijóo, Gracián o Balmes. Algunos de estos podría ser signado de pesimista, pero nunca de sentimental, con ese dulce fatalismo del sentimiento que hay en el andaluz.

La copla es el acueducto lírico de esa filosofía del vivir. Toda la vida de su vario panorama teje con sus motivos aquella filosofía. Pero el individualismo andaluz mira hacia dentro y sólo sabe observar la vida por refracción de sus propias aristas. La filosofía jonda aparece, pues, determinada por las características de ese individualismo. Cuanto enuncia la copla es válido para el que lo enuncia y, por generalización simpática, para toda alma jonda. De manera que los problemas generales se individualizan y la *pena* se dispersa escarchada en *penas;* las de cada momento sentimental en cada sujeto.

Esa alma, con esa filosofía, se dobla sobre sí para hallar en la copla la propia fuente sentimental; el dolor, la pena, es fundamental para cantar lo jondo:

Er que quierà cantar bien,
cante cuando tenga pena;
la misma pena le jase
cantar bien, aunque no quiera.
(Petenera)[7]

Esa pena, ese dolor en abstracto se configura y hace consciente al individualizarse en cada alma, y la vida toda se tuetaniza con una constante de dolor:

---

(7) Nombre derivado de Paternera (moza de Paterna, Almería). Tras del tercer verso inserta otro interjeccional: «¡Niña de mi corazón!» o «¡Soleá y más soleá!», para repetir a continuación el verso anterior y terminar en un sexto que da la dominante del tono. Se hace el acompañamiento en 6/8 compuesto de otros en 3/4 características.

De pasá fatigas
tengo yo una pena,
un dolorsito, mare, continito
que al alma me llega.
(Seguiriya gitana)[8]

Es decir, no es un dolor ocasional debido a una contrariedad o desgracia momentánea, sino un dolor permanente, *continito*, cuya patogenia no se aclara, porque esa pena nace de *pasá fatigas*, y la «fatiga» jonda es una denominación popular del sufrimiento. Pero ¿sufrimien-

---

(8) Se llama también *playera*, derivado no de *playa*, como pudiera sospechar el oído, sino de *plañir*. Probablemente su proceso deformativo es éste: plañideras = plañieras = plañeras = playeras. Es la *seguiriya*, como su adjetivación indica, de creación gitana, y tomó el nombre de *seguidilla* o (en fonética cañí) *seguiriyá* por la costumbre, ya un poco abondonada, de desarrollar el pensamiento en varias coplas seguidas.

Manuel Machado, en su magnífico libro «Cante jondo», comenta la *seguiriya* con este bellísimo poema:

La seguiriya gitana
es la copla de la noche
musulmana...
Ojos negros, perdición.
El poema siempre vivo
del amor y de la muerte.
Voz del corazón cautivo
de la pena y de la SUERTE (sino).
Hondo treno de pasión.

(R. Marín cita este poema como comprendido en el libro citado, edición de 1912. En la de 1916 (Renacimiento) no consta. Consta de cuatro versos de seis sílabas cada uno, menos el tercero, que tiene once, partido en dos hemistiquios desiguales. Sin embargo, el cantaor, en este tipo de coplas, como en todo, somete el ritmo y la medida a sus caprichos y condiciones personales. De esa anarquía se salva, más que cualquier otra, la seguirilla, por ser poco usada entre los profesionales, y eso que es bellísima.

Blas Infante, en conversación privada con B. de Quirós, hace derivar las palabra *seguiriya* del árabe *seguir*, más la desinencia diminutiva española, significando *cosa pequeñita* y no *seguida*. (B. de Quirós y Ardila: «El bandolerismo»).

to de qué?... Porque cuando la copla habla, por ejemplo, de «las fatigas de un queré», la etiología es evidente; pero en esta que comentamos, «las fatigas» no tienen causa conocida, y como la pena es *continua* hay que interpretarla como dolor de vivir, ansia de desleírse en la muerte, complejo de inferioridad ante el *sino*, sentimiento trágico de la vida. Ese complejo sentimental, que podría resolverse en una actitud de lucha contra el dolor, se traduce más bien en una rebeldía contra la vida, que empieza en una huida hacia la soledad, hacia la individualidad máxima, para rumiar golosamente ese dolor, de espaldas a todo, atento sólo al íntimo manantío de las penas que son así, en la soledad, como la víscera doliente y viva del alma jonda:

Ar campito solo
me voy a llorá.
Como tengo llena de pena er arma,
busco soleá.

(Seguiriya)

(Obsérvese este rasgo diferencial de la psicología jonda. Cuando el gallego, por ejemplo, tiene *saudade*, sentimiento de soledad, tiende a unirse con los demás que sienten la misma nostalgia étnica; cuando el andaluz siente la *soleá*, una especie de nostalgia cósmica, busca aislarse más, como en rumia y goce de su soledad misma. Allí, el sentimiento pleno de la *saudade* se da al contacto en el lar o la colonia; en el andaluz la soledad no puede ser compartida, y es ella la medida del *individuo*).

Mas no hay soledad absoluta, porque la solidaridad del dolor junta las almas y las hace, por simpatía, resonar isótonas con las mismas penas. Y en esa comunión, en esa solidaridad, ya late el amor, la ternura andaluza:

A llorá mis penas
salgo tos los días;
y compadesíos de ve mis fatigas
toítos me miran.
(Seguiriya)

llegando esa pena a conmover y sensibilizar a los seres de la naturaleza en un concierto ya universal de resonancias sentimentales:

Ebajo un armendro
me paré cantando.
Las armendritas que arribita había
vinieron abajo.
(Seguiriya)

Ya veremos más adelante que esta tendencia pánida del dolor en el andaluz es sólo una forma de su panteísmo lírico, de su comunión de paganía con la naturaleza, que es una actitud fundamental andaluza. Y es que, en el fondo, el alma andaluza se ha encariñado con su pena:

Mi pena es mu mala,
porque es una pena que yo no quisiera
que se me quitara;
(Soleá)

hasta llegar a la voluptuosidad de la desgracia que acarrea las penas:

Yo voy de penita en pena
como el agua por el monte
saltando de peña en peña.
(Soleá)

Pero más frecuentemente que este dolor abstracto, es que la pena se concrete y ciña a un fenómeno afectivo determinado. Ello será estudiado al tratar del amor.

No obstante, a veces la pena amorosa se dilata y ahonda tanto, que llega a parecer una pena sin raíces conocidas:

La pena y lo que no es pena,
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte
y hoy peno porque te vi.
(Petenera)

b) *El sentimiento frente a la razón.*– Ese alma así, a la deriva del dolor, no busca otra orientación que rastrear el sentido de la propia pena. Y para ello la razón no sirve:

Pensamiento..., ¿aónde me llevas
que no te pueo seguir?
No me metas en paraje
de donde no puea salí...
(Polo)

Esos parajes no son sino aquellas zonas abisales de la conciencia en donde un sordo oleaje de sentimientos crespos se bate con la razón sin conjugar sus esencias. Sentimiento y razón pugnan en el alma andaluza hasta llegar alguna vez al naufragio de la personalidad con la muerte de la razón. Sólo el sentimiento pervive. Véase con qué profunda y bella expresión llega a la copla el conflicto:

Yo me entré en un manicomio
y sentí el haberlo hecho.
Vi una mujer en un patio
que reía y daba el pecho
a una muñeca de trapo,
(Fandanguillo)[9]

(9) El fandanguillo, en todas sus formas y variantes modernas, que son muchas, es una derivación del primitivo fandango, una de las más castizas formas de la música jonda para cantar y bailar. Su

o en esta otra:

Yo me entré en un manicomio
por ver lo que allí ocurría;
y vi un hombre que en la pared
amargamente escribía
el nombre de una mujé.

En ambas coplas ha zozobrado la razón por un traumatismo moral, por insatisfacción o represión de un complejo afectivo; pero sobrevive el sentimiento, y el alma andaluza, apasionada del misterio y la intuición con la que capta esencias sin ortopedias racionalistas, instituye a ese sentimiento con el instrumento más fino y sensible del conocer. Es aquella primera rebeldía contra la razón a que ya aludimos como fundamental en el alma jonda:

La razón del sentimiento
me ha dao a mí a comprendé
que naíta en la vía tiene
su fundamento y porqué
(Tientos)[10]

Su *porqué*, es decir, el nexo causal y hasta la fórmula matemática con que los enfermos de racionalismo detienen y recortan la fluencia vital. En lo humano nunca hay *porqué* suficiente, y mucho menos un *para qué* bastante a calmar la ansiedad de misterio. *La razón del sentimiento* da a saber que nada en la vida es lógico. La racionalidad no sirve. Sólo cabe orientarse por el tanteo

---

acompañamiento es análogo al de la malagueña, que es, a su vez, un rebrote del fandango.

El fandanguillo más corriente consta de seis versos, para lo cual el primero se repite en tercer lugar. Tiene variantes musicales de gran belleza.

(10) *Tientos*= variante mixta de malagueñas y soleares; tal vez reciben ese nombre por la lentitud con que se cantan.

sentimental. Pero, a su vez, ese sentimiento mismo es una boya flotante, nudo inquieto de arbitrarias líneas cardinales que mece y zarandea a la vida en coqueteos con todas las rosas de los vientos, entregada a la voluptuosidad de la mera flotación. Con ese sentimiento de la vida, el alma andaluza vive el delicioso azar de un contradictorio oleaje de cien brisas en instintivo mariposeo de horizontes. Y viceversa, la falta de brújula acrece su sentimiento de infinitud y su hambre de misterio, cuyas brumas intuye y tacta, pero no desgarra, quizá por temor al desencanto:

Mi vida es barco velero
que cruza de noche el mar
y yo soy como un viajero
que no sabe dónde va.
(Malagueña)[11]

c) *Ciencia y sabiduría.*– Situada así el alma andaluza se cierra al conocimiento en rumia delectante de su intimidad anárquica y sentimental. De esa postura escéptica resbala poco a poco a un suave agnosticismo, que castra al nacer todo impulso enérgico para la acción. Lo expresa esta copla en elegantísima metáfora:

Arroyo no corras más
miá que no has de ser eterno
y que el verano te quita
lo que t'ha daíto el invierno.
(Malagueña)

(11) Una moderna versión de esta copla en *fandanguillo*, al añadir un quinto verso, da al problema metafísico planteado un sesgo erótico, diciendo:

De tanto como te quiero.

Nada merece esfuerzo, porque nada sabemos de nada. La vida del hombre, como el curso del arroyo, no es eterna. Y, por eso, ni la experiencia misma, tantas veces cantada como el mejor libro de la sabiduría del vivir, sirve para un conocimiento ordenador de la vida, porque la brevedad de ésta condena al hombre a una eterna ceguera:

Er libro de la experiencia
no le sirve al hombre e ná.
¡Tiene ar finá la sentensia
y naide llega ar finá...!
(Malagueña)

Por eso, pocos, muy pocos, alcanzan una relativa sabiduría:

La conversación del necio
es el martirio del sabio,
mas como el número es corto
pocos hay martirizados
(Malagueña)

Es más; esa ciencia del sabio, si como artificio, si como segundo piso de la vida para instalarse y vivir alejado de las miserias del mundo, es útil y hasta admirable, esa ciencia, como sabia ordenación de la vida ordinaria, es inútil y hasta ridícula. El alma andaluza ironiza sobre esa sabiduría coja o falsa. Así, en el mundo de los afectos, la ignorancia del sabio es absoluta:

Salomón con ser tan sabio
le preguntó al rey Daví
si amor que pasa de un año
habrá criao raí...
(Malagueña)

Porque la razón es inoperante en los problemas sentimentales:

Salomón con ser tan sabio
nunca ha podío
desuní dos amantes
que están uníos

Y eso que la figura de Salomón se ha estilizado para el pueblo como el símbolo de la sabiduría de la vida. Pero en esa sabiduría nunca hay certeza de teoremas, y ni el propio Salomón puede presumir de sabio:

Naide diga en este mundo
no necesito consejos;
Salomón con ser tan sabio
murió de un niño aprendiendo.

Con todo lo cual la suprema sabiduría es la exaltación de un agnosticismo radical, o por lo menos, se encierra aquella sabiduría en una consciente eufemía:

Por tus cositas a un sabio
un día le preguntaba,
y aquer sabio era tan sabio
que nada me contestaba.

d) *El sino.*– Ni la razón, ni la experiencia, ni la sabiduría derivables de una y otra, sirven al hambre de conocimiento que hay en el alma jonda como en ninguna. Pero un conocer que en su postulación conforma ya un raro estilo de conocimiento; no es penetrar, descomponer y rotular las cosas conocidas; es amarlas, fundirlas y quemarse en ellas, o bien odiarlas, *desconocerlas* y destruirlas. Para ello está el sentimiento. Y como el alma andaluza goza precisamente la falta de contornos del sentimiento, pero ha de orientarse en su procelosidad de algún modo, se entrega al determinismo obscuro de un

sino. Ese *sino* no es, como ya dijimos, la voluntad terrible de un Dios personal, como en los judíos, ni un fatalismo inexorable de leyes incógnitas, como en el árabe; es más bien la misteriosa influencia natural de un ente demoníaco que vive al lado de los seres contorneando su existencia y su destino. Ese *dharma* trae ya insaculada la dosis de dolor y de felicidad de cada uno. Ante él, la voluntad humana se quiebra y la conciencia de ello hace que el alma andaluza repugne la acción y se concentre más en su mundo interior. Contra el *sino* el alma jonda se rebela, como se rebela la hembra contra el varón que la domina, quizá por la apetencia obscura de ser vencida en un secreto impulso masoquista, para reposar después en la anerviada voluntad de la inacción:

Yo soy esgrasiao
jasta en el andá,
que los pasitos que p'alante doy
se me van p'atrás.

(Seguiriya)

o esta otra cosa:

Conmigo no vengas,
que la suerte mía por malitos pasos,
gitana, me lleva.

(Seguiriya)

Ese demonio personal, ese sino, parece empeñado en un juego cruel con nuestra vida:

Er carro de mi fortuna
poco tiempo me duró;
cuando más a gusto estaba
el eje se me quebró.

(Soleá)[12]

(12) *Soleá*= corrupción de soledad. Consta de tres versos octosílabos, como en las *ruadas* gallegas, con las que por cierto tienen tam-

Este *sino* se objetiva y casi se personaliza para el alma andaluza:

Mira por aonde viene
mi mala fortuna,
más esgrasiaíto e mare no nase
durmiendo a la luna.
(Seguiriya)

y siempre es adverso, porque el *buen sino* es gracia o *carisma:*

La muerte a mi cama vino
y no me quiso llevá;
no estaba cumplío mi sino
y al irse me eché a llorá
(Soleá)

No es posible la lucha con un *sino* que nos acecha desde todos los rincones del Universo. Unas veces es el tiempo sereno e inexorable el que trae carga eléctrica con signo de fatalidad:

---

bién cierta analogía melódica. Y así volvemos una vez más a las resonancias gallegas en Andalucía. También hay soleares, como las que citamos, de cuatro versos, igualmente octosílabos. Las *soleares* constituyen la música más sentida del *cante jondo*. Manuel Machado dice:

Canto de soleares,
hondo cantar del corazón,
hondo cantar.
Reina de los cantares.
Madre del cante popular.
Llora tu son,
copla sin par...
Y en mi vacío corazón
se oye sonar
el De Profundis *del bordón,*
¡Llora, cantar...!

Males que el tiempo acarrea
¡quién pudiera penetrarlos
para ponerle remedio
antes que viniera el daño!

(Soleá)

Otras veces son las personas que emanan un flujo fatídico:

Corre y menea el insensario
y sajúmate ese cuerpo,
mira que tienes mar fario[13]

(Soleá)

Y ya en el plano inclinado de la superstición el *sino* es proteico en sus medios de manifestarse. Unas veces el indumento con que aparece es vegetal:

Anda vete e mi vera
que tiene tu para mí
sombra e jiguera negra[14]

(Soleá)

Y otras son animales, para los cuales guarda una repugnancia étnica con raíces de tabú religioso. La copla se excusa de nombrar a la culebra por una hábil perífrasis denunciativa de ese complejo:

Por un divé no la nombres,
porque la cabeza, mare, tiene aplastaíta
por traición al hombre[15].

(Seguiriya)

---

(13) *Mar fario*= mala sombra, lo opuesto a la gracia. Recuérdese lo que ya dijimos a este respecto. Es expresión gitana.

(14) Parece que una creencia popular, muy arraigada en Sicilia y Andalucía, especialmente entre los gitanos, atribuye a la higuera negra maleficio, mala sombra.

(15) Puede verse en esta copla una alusión al culto fálico o al pecado original, o simplemente una perífrasis erótica en torno al nombre de una mujer. Pero creemos no exprimir demasiado su sentido interpretándola como lo hacemos.

e) *El sentimiento de Dios.*– Ese sentido agónico, de zozobra íntima, en el alma jonda, entre la conciencia del dolor y la del *sino,* ya está confinando con lo religioso. Ambos, *sino* y dolor, son como la carne viva de una conciencia en expiación de culpas longevas y soterradas, pero cuyos sísmicos estremecimientos alcanzan, en ondas de responsabilidad, a la conciencia individual. El alma andaluza, sorprendida en flagrante intimidad, tiene miedo, no al *sino* y al dolor, sino al misterio que los teje. Y rotas las amarras con la razón, resbalando sobre el sentimiento se acerca a Dios, sin nociones previas acerca de él. Es más. Dios está más allá de toda noción racional. Y si el andaluz lo intuye es porque a él le lleva su sentido mágico de la vida. El alma andaluza no comprende a Dios; lo engloba y vive quemándose en su presencia inmediata y universal. La intuición clara de Dios exige un esfuerzo de abstracción que el alma andaluza (alma y no espíritu) apenas logra confundiéndolo con el *sino*. Es *naturaleza* culta y sólo siente lo abstracto mojando y sumergiéndole las raíces en la vida. Más que aquel Dios de los hebreos («Yo soy aquél que es»), de donde por contraposición nace la inanidad de la existencia humana («Je suis presque ce qui n'est pas», de Fenelón), el andaluz afirma al individuo, pero un individuo sentimental que pronto se estrella contra un universo calado por un *sino*. Y en la huida de la abstracción, en la necesidad de concretar y conjurarlo con nombre, halla a Dios. Un Dios al que no se atreve a «hablar de tú», ni tratarle con mística confianza. Un Dios que no es el casi familiar de los hebreos, sino el Divé, el Dios distante e inflexible de los gitanos. Ante él, el alma andaluza adquiere el «sentimiento de criatura», que no es el «sentimiento de absoluta dependencia» de Schleiermacher, como ha captado maravillosamente R. Otto[16]. Es el sentimien-

(16) Rodolfo Otto: «Lo santo».

to de la nada humana, de la infinita pequeñez y deleznabilidad de todo lo humano, pariente próximo del sentimiento nirvánico de la India y de todas las formas religiosas en sus raíces primarias. Pero a fuerza de temerlo, de *pre-sentirlo* al través de todos los resquicios cósmicos, Dios empieza a humanizarse, y el alma andaluza reconoce su indefinible aleteo al través de otro gran misterio, la Muerte:

Anegándome en dolor
se murió la mare mía,
fue porque Dios lo quería
y eso lo respeto yo,
aunque me quede la hería...
(Fandanguillo)

El alma jonda se cobija bajo el amparo de Dios como bajo una forma indiferenciada del sino. Habla de él en tercera persona sin esa caliente proximidad de los místicos al invocarlo:

Várgame un divé[17]
que si un divé, mare, no me vale,
¿quién me va a valé?...
(Soleá)

Pero Andalucía es mística, de un misticismo ardiente y doloroso próximo al ascetismo, sin aquella destilación fraccionada por la que otras místicas llegan al éxtasis, a la contemplación pura de Dios. Andalucía no sabe llegar por eliminación a la idea de un Dios geométrico, como el filósofo; ni a un Dios compendio, por adición de todos los atributos, como los teólogos; ni a un Dios vivo por el amor, como el místico castellano; sino que llega a Dios por la vía del dolor, humanizándolo vivo por el sufri-

(17) Un divé= corrupción de Undevel o Undivel= Dios.

miento, y el alma andaluza quiebra entonces su religiosidad en varias imágenes de dolor. El Dios se hace Cristo crucificado, hombre sublimado por el drama del Calvario, y el alma jonda, a través de una simpatía doliente y profunda, se siente iluminada por una verdad, la única verdad a sus ojos: la del dolor. El que sufre está lleno de gracia humana y santificante. Y en él hay que creer, porque se le comprende. Véase esta hipérbole, donde la tragedia del Calvario se toma como supremo paradigma de fe:

Aunque en una cruz te pongas
vestío de Nazareno
y pegues las tres caías,
en tus palabras no creo.

(Soleá)

(Obsérvese que la copla alude a la presunta deslealtad del varón, cosa poco corriente, porque el varón es casi exclusivo creador de coplas, lo que justifica el tono viril de ellas. Pero, además, esta copla, en boca de mujer, descubre en ella un resquicio de complacencia ante el «charrán», al que está dispuesta a creer, una vez más, destacándose así las características que ya señalamos a la hembra andaluza).

Con tan concisa plasticidad se alude al estilo de religiosidad que más impresiona al alma jonda. Ese drama lo identifica con el propio y halla voluptuosidad cuando se habla del Calvario andaluz, de Andalucía la Crucificada. Y el propio drama, confundido con el de Cristo, lo ve proyectado en la Naturaleza:

BIBLIOTECA DEL CAMPUS DE JEREZ UCA

Mira una rosa e pasión
cuéntale siete puñales,
una corona de espinas
y tres clavitos mortales[18].
(Soleá)

f) *El culto a las vírgenes.*– Pero la representación efectiva del gran drama humano no se completa si no entra en acción un personaje principal: la mujer. Pero la mujer-madre elevada a Virgen por sublimación de su atormentada maternidad. Con estos tres grados: la Mujer, la Madre y la Virgen, llegamos al complejo más difícil y sutil de Andalucía. Ya intentaremos, en la última sección de este libro, trazar el delineado psicológico andaluz de esa gradación. Desde luego, el culto a la virgen ingresa en el alma jonda por la vía del dolor, identificándola con la madre por antonomasia y contraponiéndola al concepto peyorativo que el andaluz tiene de la mujer en abstracto.

Históricamente la Mariolatría[19] nace en España y fuera de España a favor de una reivindicación de la ignominia que pesa sobre la Eva pecaminosa del Paraíso. Esa voluntad de reivindicación no brotó espontáneamente de la sensibilidad medieval, sino que floreció de profundas raíces sexuales cuando la vida caballeresca recluyó a la mujer en el hogar en espera de darse como premio al héroe de la hazaña, la cruzada o la aventura, o cuando la sacudida mística recluyó a los varones en las celdas y una figura de mujer flotó indemne y pura entre las llamaradas de fiebre sexual del cenobiarca. Unos y otros, caballeros y monjes, frenados sexualmente, idealizaron a

(18) La Rosa de Pasión es la *Passiflora coerulea*, Fiuri di passioni de Sicilia, en que el pueblo cree ver el emblema de la pasión de Cristo.

(19) Véase «Los Toros, las Castañuelas y la Virgen», de E. Giménez Caballero.

la mujer con la soledad. Y gracias a esa sublimación poética, la mujer, antes carne y alma de maldición, empezó a ser adornada con los mejores atributos: la lealtad, la abnegación, la delicadeza, la ternura, la paz... Y de sierva obscura, de elemento de gineceo, pasó a ser árbitro de torneos y pasos de armas, numen de poesía y reina de amor en fiestas líricas. Faltaba un tramo más: exaltar la virginidad de la mujer, en simulación de olvido del pecado original y en tributo rendido y total a la virilidad ardiente y exclusiva. Y ese tramo lo allegó el asceta del cenobio cuando obedeciendo a un obscuro complejo sexual, fundió a la madre con la mujer pura y rindió culto a la virgen.

Históricamente puede explicarse así el culto mariano. Pero en Andalucía ese culto entra por la comunión con el dolor.

Andalucía se llama la «tierra de María Santísima» y Andalucía empieza geográficamente en la cordillera Mariánica, nombre que se ha hecho derivar de un Marius, procónsul o pretor romano[20], pero que bien pudiera significar una alusión a María, cuyo nombre latino es una transformación fonética de Madre. Al menos la transformación de Mariánica en Morena supone una curiosa derivación llena de imprecisas sugestiones. Porque la coloración morena, cualidad étnica de Andalucía, aparece trasladada también a sus vírgenes[21]. Lo que ya es indicio de que las vírgenes en el culto andaluz son siempre

---

(20) Ramiro de las Casas Deza hace derivar la denominación de Montes Marianos del pretor Cayo Marius, y B. de Quirós y Luis Ardila creen que no deben confundirse los nombres de *Mariánica y Morena*, pues esto último es debido «a las sombra y opaca entonación que le dan... los mármoles negros de que está hecha principalmente y la vegetación de jarales y otras cistáceas que cubren sus flancos».

(21) Las llamadas *vírgenes moriscas* son siempre *morenas*, como la Macarena o la de Cinta de Huelva.

algo representativo de su psicología. La Virgen de Montserrat, la del Pilar, la de Covadonga o la de Guadalupe, apenas suponen para sus fieles otra sugestión que la que por sí da la atmósfera poética de la leyenda en una deliciosa bruma de tradiciones. Pero las vírgenes andaluzas no tienen casi leyenda. O si la tienen no está esa leyenda vinculada a la Historia nacional. Les basta la tradición ecuménica de su maternidad doliente. Es Mariolatría, no Virgolatría, porque no es la Virginidad, sino la Maternidad, la que atrae enérgicamente al pathos jondo. La virgen de Montserrat, la del Pilar, la de Covadonga o la de Guadalupe son, ante todo, *Vírgenes* en el sentido fisiológico del vocablo; las vírgenes andaluzas son mujeres, y, sobre todo, madres. Y madres sacudidas, no sólo por la zozobra constante y angustiosa que es el drama genérico de toda maternidad, sino madres amantes hasta la paranoia, heridas por el tremendo dolor del hijo bueno, rebelde, perseguido y crucificado. Ya veremos que estos cuatro adjetivos, empastados en una sola sustancia, tiene un sentido preciso para el alma jonda. Por eso, las vírgenes de Murillo, de estilizada y aséptica serenidad, azucaradas de color, de humanidad abstracta y carne de luz; esas vírgenes intelectuales que, en una cultísima interpretación de la virginidad llevan bajo el pie el mito sabeísta, gitano, de la luna y el mito persa-hebreo de la cabeza de la serpiente, esas vírgenes no son propicias a la advocación popular porque no conmueven el alma andaluza. Esos rostros de fresa disuelta en leche no encajan en su sentimiento primario de lo moreno. La religiosidad andaluza es profundamente pagana y antropomórfica. La Macarena o la Virgen de las Angustias son representaciones concretas de los sentimientos más humanos. A las imágenes se aplican atributos y cualidades incompatibles con la más elemental ortodoxia. Al Cristo del Gran Poder llaman del Cachorro, apodo

tomado del modelo, según dicen. Y de él, como de la Macarena, se dan humanísimas versiones imposibles de transcribir.

En la copla, la Virgen aparece siempre invocada por el dolor:

Cuando penas tengo
me voy a llorá
a la capillita que tiene la Virgen
de la Soleá
(Seguiriya)

Pero esas vírgenes tienen siempre formato humano:

¡Mira qué bonita era!...
Se parecía a la Virgen
de Consolación de Utrera
(Soleá)

Y como mujeres andaluzas que son, casi siempre morenas:

Tu carne morena
y tus ojos negros
me parecen la Virgen del Valle
la que está en San Termo (Jerez)
(Seguiriya)

o como este bellísimo madrigal:

Virgen de la Macarena,
te quiero porque es tu cara
igualita, mare, que la de mi nena,
morena clara.
(Seguiriya)

De esas vírgenes toma a menudo la mujer andaluza el nombre, subrayando así la apetencia profunda de comulgar sus dolores. Entre andaluzas abunda el nombre

de Rosario, Angustias, Carmen, Remedios, Dolores, Soledad, Esperanza, etc., etc. Y hasta las poblaciones debieran tomarlo de sus patronas, según esta copla:

Cádi no se llama Cádi
que se llama relicario,
porque tiene por patrona
a la Virgen del Rosario
(Soleá)

Y es que las vírgenes aparecen ante el alma misteriosa y dolorida de Andalucía como diosas protectoras, como el lado femenino amoroso y tierno del sino:

Un devoto por ir al Rosario[22]
por una ventana se quiso arrojá,
y al decí «¡Dios te sarve María!»,
se jayó en er suelo sin jaserse na.
(Campanilleros)

g) *Pesimismo y rebeldía andaluzes: la vida.*– La filosofía del vivir en la cultura andaluza se resume en un pesimismo fundamental respecto de los valores de la vida, pesimismo, a su vez, derivado de su modo peculiar de situarse ante el cosmos, con una previa depreciación de las fuentes del conocer. Si la razón es inoperante para la

(22) Alude al Rosario de la Aurora, cuyos hermanos rezan al amanecer por las ánimas, llevando cada uno su campanilla. De ahí el nombre de campanilleros. Los hay en la parroquia del Patrocinio y de Triana, en Sevilla; también los hay en una parroquia de Lebrija. Y probablemente en algunos pueblos más, según esta copla:

En los pueblos de mi Andalucía
los campanilleros a la madrugá
me despiertan con sus campanillas
y con su guitarra me jasen llorá.

El cante de los campanilleros es muy antiguo. Hoy ha sido resucitado por «La Niña de la Puebla», en una variante musical mixta de bulería y fandanguillo, agradable de cadencia.

vida, el mundo objetivo es un gusaneo de fuerzas cósmicas que se resumen en una misteriosa categoría trascendente: el Sino. Y el mundo interior del hombre, un barullo de fuerzas psicológicas que se resumen en una categoría inmanente: el Sentimiento.

Pero el sentimiento es inhábil para la lucha contra el sino, y por lo tanto la vida del hombre marcha en muerta dejadez arrastrada por su íntimo destino. La vida social resultante del concierto de esas vidas fatalizadas y exangües es un lienzo sombrío donde el mal ha dibujado sus caprichos. Nada es verdad, con arreglo a su criterio sentimental, salvo la muerte:

Yo no creía ni en mi mare,
que lo que he visto en el mundo to es mentira,
no hay más verdad que la muerte,
no hay quien me lo contradiga.

(Petenera)

Nada hay que satisfaga el profundo anhelo de plenitudes metafísicas del alma jonda, porque al hombre le faltan medios para bañarse en infinitud:

Tengo yo un pozo en mi casa
y yo me muero de sed
porque la soga no arcanza[23].

(Soleá)

o esta otra:

Este pan moreno
como lo traigo en las propias baes[24]
y no pueo comerlo.

(Seguiriya)

---

(23) Probablemente la metáfora de esta copla, en la intención del poeta, tiene un sentido erótico; pero también sugiere, sin esfuerzos, la interpretación que nosotros le damos.

(24) Baes= manos. Voz gitana.

Y la vida del hombre es una marcha a ciegas entre las ruinas sentimentales de cada pasado individual y un anhelo de fundirse en realizaciones imposibles:

Voy como si fuera preso;
etrás camina mi sombra
elante mi pensamiento[25]
(Soleá)

Es, pues, la naturaleza humana la que imposibilita la felicidad, dada esa íntima contradicción:

La naturaleza humana,
según en sus hijos veo,
parió gigante el deseo
y a la posesión enana.
(Polo)

Y ante la natural imperfección humana enciérrese cada uno en su propia intimidad y adquiera, con el conocimiento de sus miserias, una estoica elevación moral, dulce y pesimista, para enjuiciar todo lo humano:

Naide murmure de naide
que somos de carne humana
y no hay pellejo de aceite
que no tenga su botana.
(Soleá)

Todo es falaz en lo humano, porque la mentira triunfa; y no la mentira gnoseológica, el error, porque ya es sabido que, para conocer, la razón no sirve y el sentimiento falla; sino la otra mentira moral, dolosa, que hiere de injusticia a todo lo social:

---

(25) Sobreentiéndase el sentimiento como máxima categoría del conocer.

El mundo es grande y es chico,
yo te lo voy a explicá:
es grande por la mentira
y chico por la verdá.

(Soleá)

Y en la vida triunfan todas las formas de la mentira. Se hace injusticia al sabio y al prudente:

Logra el tonto por influjo
lo que al sabio no le dan,
que el premio y las buenas mozas
siempre se destinan mal.

(Soleá)

Con lo cual la sabiduría ante la injusticia social es inútil:

Con saber y no tener
no prevalece ninguno,
que lo que le sobra al sabio
son muchos días de ayuno.

(Soleá)

La mala condición moral nata:

A mí te quiés compará
siendo de tós los metales
y yo de un solo metá.

(Soleá)

Y cuando la condición moral es buena, la mentira social la corrompe:

No siento en er mundo má
que tengas tan mar sonío
siendo de tan guen metá.

(Soleá)

Medra la vanidad:

Aquer que fue poca cosa
y que cosa llega a ser,
quiere ser tan grande cosa
que no haya cosa como él.

(Soleá)

Y la venalidad hasta de lo más sagrado, según esta audaz metáfora:

Te metiste por la trocha
y dejaste la verea.
Yo conosí a un arriero
que echó atajarre de sea.

(Soleá)

Y la envidia:

Yo recogí a una mujé en la calle
que todo er mundo la despresiaba.
Y al poco tiempo de yo hablarle
aquellos mismos la deseaban.
Mira si la envidia es grande.

(Fandanguillo)

Y la calumnia:

Más mata una mala lengua
que las manos del verdugo.
Que el verdugo mata a un hombre
y una mala lengua muchos

(Soleá)

Triunfan en general las pasiones:

Bien me lo esía mi mare:
Cabrita que tira ar monte
no hay cabrero que la guarde.

(Soleá)

Ni hay fuerza moral para contrarrestar nuestros impulsos sentimentales, ni somos leales a nuestros propios sentimientos. No sabemos bien lo que queremos:

Ni contigo tiés leartá.
Si t'has de tirá al poso.
¿pá qué miras er brocá?
(Soleá)

Somos soberbios porque no tenemos clara conciencia de la inanidad de todo lo humano, incluso del amor que es lo substante:

Le ijo er tiempo ar queré:
Esa soberbia que tienes
yo te la castigaré
(Soleá)

Si triunfa la mentira en todo, ¿de qué sirve la sabiduría misma?:

Fortuna te dé Dios, hijo,
que el saber poco te basta.
¿De qué te sirve el sabé
si la fortuna te farta?
(Malagueña)

Pero la fortuna también, ¿de qué sirve sin el equilibrio interior para apetecer sin extravíos?

La maldición que te echo
desde hoy en adelante,
es que los bienes te sobren
pero que el gusto te farte.
(Soleá)

En fin, la vida es algo inane y deleznable sometido a los embates del *sino* que tiene su mejor cómplice en el tiempo, capaz de derribar toda verticalidad soberbia. He

ahí una satisfacción para toda mentalidad impotente y rebelde: la seguridad de la colaboración igualitaria del tiempo:

Un castillito mu arto
con unos buenos cimientos
ar suelo lo vi caé.
¡Todo lo derriba er tiempo!
(Soleá)

Y tras todos estos juicios, en la conciencia queda una rasgada sombra de pecado, un vago y perspícuo remordimiento, difusas zonas espectrales de responsabilidad inconcreta, proyectadas por distantes nebulosas del *sino:*

Una noche e trueno
yo pensé morí,
como tenía una sombra negra
ensima e mí.
(Seguirilla)

h) *Pesimismo y rebeldía andaluzes: la muerte.*– Tres mecanismos de defensa tiene el alma jonda: Contra el sino, una resignación pesimista de remordimiento y pena; contra la razón y todo el empaque lógico del mundo, la ironía sentimental; contra el dolor de la vida, la rebeldía. En realidad, todo es rebeldía: contra *el sino,* contra la razón y contra el dolor; sólo que contra el *sino,* la lucha no es posible, y el alma andaluza, tronchada por ráfagas de tragedia griega, queda enervada, laxa, en una dulce flojedad para la acción, atmosferizada de angustias metafísicas. Y en el alma jonda se dibuja una apetencia de muerte y una voluptuosidad por todo lo que en ella se vincula: los entierros, las agonías, los cementerios... Esos temas que tantas burlas y sarcasmos sobre el

cante jondo han producido siempre en los incomprensivos.

El sentimiento de la muerte en el alma jonda no es un ansia metafísica de inmortalidad al estilo de Unamuno, de Pascal o de Barrés; ni es una muerte postulada racionalmente para eludir el inquietante problema del más allá, como en los positivistas; ni una muerte religiosamente necesaria para asistir al sorteo de premios y castigos como en los teólogos, sino una muerte esperada como una liberación, como un término del dolor, al igual que los parias indios; o como un desenlace que nos iguala a todos borrando las tremendas desigualdades humanas, lo que, efectivamente, vuelve a descubrirnos la rebeldía profunda que late en el alma jonda.

Ese ciego tropismo hacia la muerte se traduce en necrofilia y tono fúnebre en la música del cante y en un paisaje de agonía, quejidos y cementerios, en la letra; llegando a veces, en franca aberración, a ennegrecer el cante como si el mundo fuera una sinfonía multitudinosa de agonizantes o una danza macabra de esqueletos.

En primer término, la muerte es llamada como una liberación:

La muerte llamo a voces,
no quiere vení,
que hasta la muerte tiene, compañera,
lástima e mí.

(Seguiriya)

El *sino* de vivir sufriendo estorba que la muerte llegue:

Jasta las personas reales
viene la muerte y se lleva,
y conmigo no ha poío
cuando la llamo de veras.

(Polo)

Pero la muerte no sólo es deseada, como liberación, como sed metafísica de no ser, sino también como alimento a la rebeldía, como desquite en el igualitarismo de la muerte:

Clérigos y confesores,
obispos y cardenales
en la hora de morí
todos seremos iguales.
(Soleá)

El hecho de que la copla aluda sólo al clero en sus distintas jerarquías parece señalar una antipatía de clases y una esperanza religiosa en la justicia de Dios. Esta otra copla es más general:

Nada en este mundo dura,
se acaban bienes y males,
y una triste sepultura
a todos nos hace iguales.
(Soleá)

En fin, todo el escepticismo andaluz se dora con la esperanza de la muerte como en la serenidad de un crepúsculo:

Todo lo puede el amor;
todo el dinero lo vence;
todo lo consume el tiempo;
todo lo acaba la muerte.
(Soleá)

En cuya copla se condensa toda la sabiduría pesimista del alma andaluza.

B) LO SOCIAL[26]

Todo el pesimismo andaluz ante la vida se traduce en una sorda desesperación hacia dentro, en una congoja, en una apetencia de rebeldía, que transparece en la copla con todos los matices de una sensibilidad herida en los problemas sociales.

a) *Individualismo y solidaridad.*– Dos aspectos presenta esta rebeldía en su manifestación y son, justamente, las dos vertientes cardinales del alma jonda. Una es la exaltación de la rebeldía individual; la otra es la solidaridad con todos los que sufren de injusticia social. Por la primera, el rebelde andaluz se lanza a la lucha con el denuedo heroico y la generosidad demente de un alma levitada por un huracán de mesianismo. Por la segunda, la rebeldía andaluza calla y se encona y se acerca a los humildes y a los que sufren hasta identificarse con su drama, traduciendo así su rencor social y cósmico en formas nobilísimas de caridad y ternura. Por aquel primer aspecto de su rebeldía, en el andaluz resalta lo que auténticamente es: el individuo máximo; por el segundo, Andalucía, congregada en comunión por el dolor, expresa su rebeldía comunista. Por donde el comunismo libertario encaja ajustadamente en la psicología jonda. Andalucía es comunista (lo era hace mucho tiempo) por su

(26) Bernaldo de Quirós y Luis Ardila en «El bandolerismo», que publican en la revista «La Policía Española», hacen esta inexplicable afirmación, que acusa en tan sesudos y documentados autores, una ligereza insospechada: «Su tema eterno (el tema en el cante jondo) es siempre el erotismo del hombre por la mujer, con todas sus derivaciones: el amor y la muerte en sólo dos palabras tan poderosas. *¡Ignoramos aún una sola copla del cante jondo en que palpite el más recóndito y débil, el más larvado sentimiento de lucha política!*» Y esto se dice para poner en duda la teoría maciza de Blas Infante de que la cultura andaluza es una cultura políticamente oprimida. ¡Cómo habrá sonreído Blas Infante al leer aquellas palabras!

sentimiento, por su conciencia del dolor y por su rebeldía contra él; pero Andalucía es libertaria por su individualismo exacerbado y por su sentido del *sino*. El comunismo libertario andaluz, hasta aquí, lo fiaba todo a la propaganda sentimental de la guitarra y la copla. En seguida veremos que el cante jondo, en sus coplas, se ha anticipado con mucho tiempo a la propaganda de líderes y organizadores. Hoy, el comunismo libertario andaluz se ha organizado. En él, Andalucía conjuga al individuo y al socio sin graves rozamientos, más bien con exaltación mutua de ambos, porque gracias a él, el individuo andaluz vierte su desesperación en la entidad corporativa a que se afilió; y de ella, del dolor y la rebeldía de los demás, recibe la excitación bastante para mantener la tensión necesaria de su rebeldía. Claro que, a menudo, el individuo y el socio interfieren y en el conflicto triunfa el individuo con grave detrimento de la disciplina societaria. Pero, por eso mismo, y en su evitación, las organizaciones andaluzas han de procurar que no entren en juego societario las cualidades decisivas del individuo y sí solo aquéllas que comunizan a todos los andaluces. Ahí, quizás, esté el motivo oculto de que el proletario andaluz se haya orientado más hacia la C.N.T. que hacia las organizaciones comunistas, siendo la doctrina comunista no sólo más lúcida, más hacedera y humana, sino también más consonante con el sentimiento y la solidaridad jonda. Sólo que en sus normas de táctica y disciplina ahoga al *individuo* andaluz. Este, en la democracia comunista, se siente náufrago en las mayorías, en la indeterminada voluntad del número. En cambio, en la Confederación, la actuación secreta y taumatúrgica de la F.A.I., sus órdenes fulminadas desde la sombra, dan al alma jonda la intuición religiosa de un *sino*[27]. La C.N.T.

(27) Lo mismo ocurría en la organización de la Mano Negra. Para el andaluz, la clandestinidad, nebulosidad esotérica, es un incentivo.

respeta y estimula el sentimiento de solidaridad sin sacrificar al *individuo,* porque no acerca a sus afiliados por sus ideas morales, políticas o religiosas, ya que si esas ideas reúnen, en pequeño, a los individuos en grupos, separa, luego, a esos grupos, en islas, en individualidades más ámplias. En Andalucía no se podría reunir a los hombres por sus ideas políticas o religiosas, y menos por la argolla de una disciplina. Y la C.N.T., respetando en todos su individualidad, los reúne por un sentimiento de rebeldía y por la solidaridad del dolor entre todos los humildes. Los campesinos, los proletarios andaluces, no se unen por la cabeza como los bueyes; ni por los pies, como los presidiarios; sino por el corazón, como los apóstoles.

Por eso, para salvar su individualidad, es corriente que, en vez del nombre (que para el andaluz es, no una adjetivación diferencial, sino una esencia), figure en la asociación bajo un número. Así se halaga, en tributo de respeto, al *señor* que hay en todo andaluz. Porque el individualismo andaluz es esencialmente señorial y aristocrático, y en tanto no se le irrita en la madriguera íntima en que se recluye, no reacciona ante el mundo circundante. Es muy noble y alta rebeldía la suya. Y por ser así, muchos han tomado, por resignación reblandecida de su espíritu, el largo silencio de rumia de sus dolores, cuando ese silencio no era sino hirviente, espumosa acumulación de agua ante la presa o la incubación caliente de un grito. Durante esos silencios, cuando esa individualidad no aparece comprometida, busca el dolor y la soledad de los demás para solidarizarse y cobrar, de modo reflejo, conciencia de sí mismo; se acerca al humilde, al hambriento, al perseguido por la justicia, en suma *condesciende,* que es un modo complicado de rebeldía señorial. Por eso, el andaluz aparece: *individualis-*

ta ante las instituciones sociales y *comunista* ante el dolor y el drama de los humildes.

En la copla, ese individualismo tiende, en un primer movimiento, hacia la soledad, hacia la huida de un mundo social desagradable, al cultivo con mimo del señorío sentimental:

A los montes de Armenia
me tengo de ir
a jaser la vía con los ermitaños
que habitan allí[28].

(Seguiriya)

Pero pronto surge el instinto de solidaridad con los rebeldes y con los caídos.

b) *Rebeldes: el contrabandista.*– Ya vimos que el contrabandista es una personificación heroica de la rebeldía individual. El alma jonda lo ensueña y acaricia como un mito. La imagen que guarda del contrabandista es atrayente y simpática; exhala una virilidad que es exaltada no sólo por la hembra, sino por el varón mismo, que identifica esa virilidad con la rebeldía:

Entre Portugal y España,
por la sierra caminando,
Juan de la Cruz va cantando
«¡Viva mi jaca castaña,
la perla del contrabando!»

(Fandanguillo)

Esa figura encarna un valor vital más amplio para el alma jonda y es la valentía personal:

---

(28) No es ésta la única copla donde se escoge Armenia como lugar de apartamiento. Hay, probablemente, una subconsciente reminiscencia étnica gitana, ya que una secta, la de los *athisganos*, procede de Armenia.

Los hombres de corazón
se afisionan ar tabaco.
Ponen su administración
y lo venden sin estanco.
(Soleá)

Y aún más en esta copla donde el contrabandista confina con el jaque:

En montando en mi caballo
no temo a ningún valiente;
un retaco, dos pistolas,
un cuchillo y venga gente.
(Soleá)

Sin embargo, la profesión de contrabandista se vincula siempre a hombres rebeldes; pero, quizás, por eso, honorables y nobles, bien distintos de la delincuencia común, aunque la sociedad los persiga:

¿Dónde están los hombres buenos
que los busco y no los hallo?
Unos están en presidio
y otros en el contrabando.
(Soleá)

Y como todos los rebeldes mueren con la aureola de los mártires que el alma andaluza se complace en ofrendarles:

Fue contrabandista
tan sólo una vé.
Los carabineros, ¡qué desgrasiaíto!
le dieron mulé[29].
(Seguiriya)

---

(29) Mulé= muerte. Voz gitana.

Y del mismo modo que en el bandolero se exalta la manta y el trabuco, como consustanciales con él, así en el contrabandista cobra la jaca un rango de complicidad conmovedora:

¡Arriba, caballo mío!
sácame de este arenal,
que me viene persiguiendo
la partía e Villarreal.
(Soleá)

c) *Rebeldes: el bandolero.*– La misma exaltación individual tiene el alma jonda para el bandolero:

José María[30] *vivió*
como viven tós los hombres grandes:
con el corazón.
(Soleá)

Llegando a la apología frenética de este tipo criminoso y justificándolo por el drama de la miseria:

Los Siete Niños[31] *sabían*
lo que es viví en un Carvario.
Por eso los Siete Niños
eran mejó siete sabios.
(Soleá)

En el bandolero, como en el contrabandista, lo fundamental es el arrojo, la valentía personal:

¿Qué te sirve ser buen mozo
y llevar trabuco nuevo,
si no tienes corazón
para darle mecha ar fuego...?
(Malagueña)

---

(30) «El Tempranillo».
(31) De Ecija.

d) *Rebeldes: el revolucionario.*– La actividad política no es propicia al andaluz porque hay un descreimiento previo de su eficacia, emanante, a su vez, de su escepticismo doloroso y nihilista ante la vida. Y aunque las almas anegadas en el drama social del hambre y el trabajo son propensas a la fe en una redención mesiánica de cualquier rastacuero que les habla, halagador de sus dolores, el individualismo andaluz, ocluso en sí mismo, se obtura a la acción conjunta e indirecta del voto y cree más en la acción individual. Cuando esa acción es de energía heroica y con sacrificio generoso de la vida, su solidaridad es incondicional y entusiasta sin distinguir entre los móviles y la jerarquía del sacrificio. Exaltando al héroe halla un modo reflejo de negar la justicia de los hombres, alimentando así la propia rebeldía. Unas veces es Riego:

Er día que en capilla
metieron a Riego,
los suspiritos que daban sus coplas
llegaban ar sielo.

(Seguiriya)

Aquer día tan grande
que Riego murió,
se le cayeron e ducás[32] *las alas*
a mi corazón.

(Soleá)

Otra, es Torrijos:

Doblaron las campanas
e San Juan e Dios
como mataron a Torrijos er valiente,
miren qué doló.

(Seguiriya)

---

(32) Ducas= penas.

En las coplas modernas, los héroes de la santa rebeldía son Galán y García Hernández:

En Jaca murió er való
y aquellos dos hombres buenos.
Los vimos e padesé
por curpa e los asesinos
der Gobierno Berengué.
(Fandanguillo)

A veces la copla se lamenta de la cobardía de la rebelión:

Er día e la barricás
era un dolorsito, mare,
ver los gachés currelá[33].
(Soleá)

e) *Rebeldes: los jaques.*– Pero en esa apología de rebeldes (contrabandistas, bandoleros, revolucionarios), hay sobreentendida una exaltación del valor personal, del menosprecio de la vida. El jaque es una figura ya limítrofe con el donjuanismo; pero el donjuanismo es también una forma de la rebeldía ética, sexual y religiosa. Por eso el jaque aparece también en la copla jonda con un resueno de popularidad y simpatía de rebelde:

Cuánto vale un mozo bueno
puesto en una boca-calle
con un retaco en la mano:
«¡Por aquí no pasa naide!»
(Malagueña)

La jactancia del bravucón culmina en su menosprecio a la vida:

---

(33) Currelar los gachés= huir los individuos.

Yo me doy de puñalás
con el hombre más valiente,
que este pellejito mío
no ha de servir para aceite.
(Soleá)

A veces esa fachenda es cómica:

No le temo a la justicia
ni a trabucos ni a puñales,
ni a hombres de vara y media,
ni de dos varas cabales.
(Soleá)

Y aun se viste con graciosa hipérbole:

Si se me ajuma er pescao
y desenvaino er flamenco[34]
con cuarenta puñalás
se va a rematá er cuento.
(Soleá)

f) *Solidaridad con los humildes.*– Pero al lado de la simpatía estimulante para los rebeldes que es apología del individuo, hay también una exaltación de los humildes y de los vencidos por solidaridad sentimental. El caído, sólo por serlo, merece ya la glorificación del héroe. Es la total inversión de la tabla de los valores característicos del resentimiento, según Nietzsche. La misma exaltación de Cristo, doliente y perseguido, tiene una raíz de simpatía en lo que tuvo de vencido y de rebelde:

Virgen que vas con dolor
etrás der Crucificao,
por er hijo de tu amor
no le niegues tu perdón
al hombre que m'ha engañao.
(Saeta)

---

(34) El flamenco= cuchillo.

Míralo por onde viene
agobiao por er doló,
chorreando por las sienes
gotas de sangre y suor.
Y su mare de penita
destrosao er corazón.

(Saeta)[35]

Desde luego, esa solidaridad va recta al paria, al obrero:

Pobresitos e los mineros,
lástima les tengo yo,
que se meten en las minas
y mueren sin confesión.

(Petenera)

Virgen Santa e Gador
que estás ar pie de la sierra,
ruega por los mineritos
que están ebajo e tierra.

(Petenera)

Y se exalta cuando la víctima es niño o mujer:

Pobre sigarrera
perdiendo er sentío
pa darle e comé a los churumbeles
que aún no han comío.

(Seguiriya)

---

(35) La saeta (canto judío, como ya indicamos), hoy, es arbitraria, así en su estrofa como en su melodía. La Saeta clásica, de línea dolorida y trayectoria escueta, se ha flamenquizado hasta desperfumarse. Ya no es aquella copla ronca, fervorosa y dolorida, fluida como un quejido, sobria, acerada y puntiaguda como lo que es, como una saeta. Ahora se riza en ondulación permanente de alardes laríngeos y se canta con todos los artificios del profesional. Ya Joaquín Turina se lamentó, en un bello artículo en «El Debate», de esta decadencia.

A la boca de una mina
s'ha asomao un chinorré[36]
y l'ha dicao[37] *tan profunda*
que s'ha encomendao a un divé.

Esa solidaridad le lleva, a veces, a subir de tono las tintas del cuadro:

Los gitanos del puerto
fueron los más esgrasiaos,
que a las minas del azogue
se los llevan sentensiaos,
y al otro día siguiente
les pusieron una gorra
con alpargatas de esparto,
que el sentimiento me ajoga.
Y al otro día siguiente
les pusieron un maestro
que aquer que no andaba listo
de un palo lo echaba ar suelo.
(Martinete)

g) *Solidaridad con los humildes: la protistuta.*– Pero donde culmina la solidaridad andaluza con los humildes es en la exaltación de la prostituta. Aquí hay un sentimiento complejo en el que entran como ingredientes: el remordimiento de Don Juan, la ternura sexual andaluza imbricada con una conmiseración por la mujer como ser indefenso y débil, y la solidaridad con el caído.

La caída de la mujer siempre es una determinación del *sino* encarnado en un complejo de circunstancias sociales donde predomina la injusticia, la crueldad y el dinero:

---

(36) Cinorré= niño.
(37) Dicar= ver o mirar.

A la mujer de la vía
no la trates con desdén,
que antes de haber sío mala
ha sío mujer de bien.
¡Piensa que tienes hermana!
(Fandanguillo)

Originariamente, la prostituta fue buena:

Si porque me ves caída
me señalas con el dedo,
no atiendas a lo que soy
sino a lo que fui primero
(Malagueña)

Y el alma jonda se duele de la vida del prostíbulo, donde la mísera prostituta se debate entre su condición moral buena y el mundo inhumano que la cerca sin que nadie aspire el perfume de su feminidad soterrada y de su ternura reprimida. Así se dora con la lumbre de los mártires y los irredentos:

¡Qué sentimiento me da
de la mujer de la vía!
Tiene siempre que agradar
y demostrar alegría
cuando quisiera llorá.
(Fandanguillo)

En su triste condición, sin pan, sin honra, sin amor, disimula, con su rostro pintado, su juventud falsa y su alegría fingida, el terrible dolor de verse en el oprobio. Y no sólo no tiene pan, ni alegría, ni honor, sino que bajo el estigma cruel de la sociedad no tiene ni nombre:

Tú no te llamas María,
ni Carmela, ni Pilar.
Como mujer de la vía
te llamas todos los días
como te quieran llamar.
(Fandanguillo)

Y el nombre es esencial para el alma andaluza. Andalucía guarda un sentido mágico del nombre. Toda la vena poética y religiosa, todo su sentimiento estético, culmina en el conjuro aséptico de los nombres. Hay, quizás, una honda relación entre la selección de nombres y el sentimiento de la vida en cada cultura. El castellano, por ejemplo, que vive entre polvo de caminos y casas de adobes, es descuidado hasta la suciedad en el atuendo indumentario. El andaluz, que vive en un paisaje de lujuria vegetal y en casas azules de blancor, llega en la limpieza y el adorno hasta el narcisismo feminoide. Teresa de Cepeda, como Isabel de Castilla, a su enérgica rudeza espiritual, unen un franco desaseo así en las frases como en el cuido de las ropas íntimas. Andalucía, a los bellos tropos de su dicción, une los primeros baños públicos de España y el uso de la camisa blanca y rizada. Pues bien, el uso de los nombres va paralelo a esa actitud espiritual. En Castilla, el nombre es un mero signo diferencial, a lo más, como un eco denunciativo de un abolengo o como una alusión religiosa, a una entidad protectora. Abundan los nombres de Urraca, Mencía, Gervasia o Celedonia, Pedro y Gonzalo, todo lo evocativos y tradicionales que se quiera, pero totalmente antiestéticos y desaseados. En Andalucía el nombre es, a la vez, poema y conjuro, goce complejo y hondo de la delicia nominativa: ya con matiz religioso también, pero religiosidad de otro signo, como Carmen, Rosario, Soledad, o ya con designio poético y luminoso como Pastora, Ro-

cío, Hortensia, Violeta o Sacramento. Y en los varones, a la entereza viril del nombre, se añade una desinencia diminutiva o se le antepone el cognomen de El Niño... Parece haber en esto una resonancia árabe. Pues en la cultura islámica, los nombres trasudan siempre designio lírico. Sobeia significa Aurora; Zahara, flor; Zaida, dichosa; Zoraida, floreciente; Aixa, vida; Noemia, graciosa, etc. Obsérvese por esto qué certero calado del alma andaluza suponen los nombres de la mayor parte de las mujeres quinterianas: Pipiola, Cancionera, Malvaloca, Cristalina, etcétera, etc. ¿Se comprende ahora lo que significa para el alma jonda, que la prostituta no tenga ni nombre?

Tú no te llamas María,
ni Carmela, ni Pilar.
Como mujer de la vía
te llamas todos los días
como te quieran llamar.

Naturalmente, la solidaridad en el drama de la prostitución supone una rebeldía con los generadores y explotadores de ella, así contra el señorito que abusa de la situación social, como del varón que mintió amores, o el ama del prostíbulo, la proxeneta o el rufián que preparan el plano fatal o se aprovechan de la caída. De estos últimos hay coplas con precisas alusiones, pero esas coplas nosotros no las tenemos recogidas.

h) *La rebeldía andaluza frente a las instituciones sociales: el trabajo.*– El dolor y la rebeldía son los nexos vitales que unen a todos los individuos de alma jonda. Y no sólo el dolor. Porque toda la compasión para el caído, para el miserable, rebota en odio contra la iniquidad de la organización social. Efectivamente, la vida es mala porque todas sus instituciones son piezas vivas de una

gran máquina de dolores e injusticias. El hombre es fundamentalmente bueno, pero en la vida social ha de considerarse como si no lo fuera. Hay, pues, que remover toda la fábrica de lo social y construir de nuevo para mejorarlo todo. La rebeldía andaluza no aspira al igualitarismo por abajo, a una dictadura de los instintos; odia, sí, la civilización, pero *ésta*, cruel y racionalista, y no toda civilización. El alma jonda se teje de sentimientos primarios porque es *naturaleza* pero *culta*, es decir, con vivencias de todas las etapas del espíritu y con un constante forcejeo de aspiraciones hacia las formas más elevadas de la cultura. El alma andaluza no se solidariza con los hambrientos y los dolientes para imponer una moral de esclavos, sino que quiere ahuyentar el dolor social y que no haya humildes ni resentidos. Es la suya una moral de señores. El andaluz ve la vida teñida de pesimismo, pero él es bueno y quiere mejorarlo todo, y más que cambiar a los hombres, que en sí no son malos, piensa en transformar las instituciones, que son funestas.

Así, la vida social se plantea con una bárbara separación de clases:

Hasta la leña en el bosque
tiene su separación,
una sirve para santo
y otra para hacer carbón.
(Malagueña)

Y la primera consecuencia de esa diferencia de clases es la institución del trabajo como la forma científica y refinada de la esclavitud. El proletariado es el moderno eslabón de la cadena:

Obrero, por qué trabajas
si pa ti no es el producto;
para el rico es la ventaja
y para tu familia el luto.
(Cartagenera)

Molinerito que mueles
el trigo con tanto afán,
que estás haciendo la harina
y otros se comen el pan.

(Esta copla más bien tiene intención erótica, ya que no es de esperar esa solidaridad con el molinero, que para el alma jonda está al lado de los explotadores).

Todos los horrores del hambre y el maltrato, agrandados por la poesía del rencor, aparecen en las diversas formas del trabajo. En el puerto:

Sacan a cincuenta hombres
de aentro e la barraca,
y er trabajo que les dieron
fué sacá piedras er agua.
Y la señá comandanta,
de lástima que le dió,
mandó que los relevaran
y los secaran ar só.

(Martinete)

En la mina:

En diciendo ¡gente ar torno!
todos los mineros tiemblan
al vé que tienen su vía
a voluntá de una cuerda.

(Minera)[38]

O en la tierra:

La tierra pa er señorito,
pa'l obrero las fatigas.
¡Cuándo pensará el obrero
deshasé estas injustisias
que ayudan los manijeros![39].

(Fandanguillo)

(38) Variación de la taranta que se canta en Levante.

(39) No es la única copla donde la rebeldía andaluza exterioriza su odio

Hagamos observar que el trabajo en la fábrica o el taller no aparece al lado de los temas de la tierra y la mina, que son dilectos. Es que el campesino andaluz, como todo campesino auténtico, no sólo no siente los problemas de la urbe, sino que imagina al obrero de la ciudad en tránsito hacia burgués, con comodidades, salarios altos, jornada baja, espectáculos diarios. Es de esperar que con las organizaciones y la difusión de las doctrinas de una parte, y de otra, gracias al cante jondo que ya ha invadido la ciudad, acabarán por impregnarse de sus problemas ambas zonas proletarias: la campesina y la urbana, y empiecen a comprenderse conjugando sus dolores.

i) *Instituciones: el Clero.*– El clero es una clase privilegiada al servicio del dinero y de la injusticia:

Cuando se muere argún probe
¡qué solito va el entierro!,
y cuando se muere un rico
va la música y el clero.

(Soleá)

---

al capataz. Realmente, la psicología del capataz (manijero, encargado, operador, cabo, etc.) entraña una mixtificación de sentimientos dignos de toda curiosidad. El alma andaluza lo ha visto experimentalmente:

Los capataces de mina
han comprao una romana,
para pesar el dinero
que toítas las semanas
le roban a los mineros.

(Fandanguillo)

En la organización del trabajo del campo andaluz existe la figura repulsiva del «aperador», que, a caballo, con engreimiento estúpido, marcha tras las yuntas, vigilando a los que trabajan. También existe el «arreador», que es un capataz que trabaja, y el «manijero». En todos ellos, especialmente en el primero, se proyecta el odio del campesino andaluz.

Pues la Iglesia misma, como institución, es una gigantesca burocracia roída por la simonía:

Dentro de la misma Iglesia
tenemos el desengaño;
por interés del dinero
hacen un moro cristiano.

(Polo)

Sacrificando al dinero hasta los afectos:

Yo tengo un tío cura
que si me muero,
me enterrará de balde...
por mi dinero.

(Polo)

f) *Instituciones: el rico.*

En el cielo manda Dios,
en el infierno el que puede
y en este maldito mundo
el que más dinero tiene.

(Malagueña)

Frente al rico todo está indefenso, incluso la honra del pobre:

Todo lo puede el dinero
porque es mucho su poder.
Ningún hombre jornalero
puede guardar su mujer.

(Soleá)

O bien esta otra:

Ya no puede un hombre pobre
tener la mujer bonita,
que como le falta el cobre
viene el rico y se la quita.

(Soleá)

Y es que el rico, insensibilizado por la riqueza, carece de generosidad cordial:

Anda a un rico que te dé,
y cuando el rico no tenga
ven acá y yo te daré.
(Soleá)

k) *Instituciones: la justicia.*– La justicia humana, también venal, está al servicio de una clase: la de los poderosos.

A la Audiencia van dos pleitos,
uno verdad y otro no,
la verdad salió perdiendo
porque el dinero ganó.
(Polo)

En esa inmoralidad entran todos: el juez, a quien apostrofa la copla con dureza:

A mí me preguntó un juez
que de qué me mantenía,
y yo le dije: «Robando,
como se mantiene usía.
Aunque yo no robo tanto».
(Fandanguillo)

Los escribanos:

Toma esas dos jaras[40] *yá,*
diñáselas al libranó[41]*,*
pa que ponga en los papiros[42]
que no abiyelaba[43] *yo.*
(Soleá)

(40) Jaras= onzas.
(41) Diñáselas al libranó= dáselas al escribano.
(42) Papiros= papeles, causa o sumario criminal.
(43) Abiyelar= tener culpa o responsabilidad.

Un pájaro con mil plumas
no se puede mantener,
y un escribano con una
mantiene hijos, mujer
y jembras[44]*, si tié arguna.*
(Fandanguillo)

Y los abogados:

Si tienes que pleiteá
huye de los abogaos,
que aunque llegues a ganá
has de salir escalabrao.
(Soleá)

l) *Instituciones: Guardia Civil y Carabineros.*– La Guardia Civil es una institución más al servicio de la burguesía y enfrente del proletariado:

Tó lo tienen preparao
los siviles en los cortijos;
por eso matan a obreros
para agradar a los ricos.
(Fandanguillo)

O este sarcasmo:

Al ver llorá a mi mare
me soltaron los siviles...
me soltaron un guantaso
en mitad e las narices.
(Fandanguillo)

Véase también esta otra, ingeniosa variante de una popular guajira:

---

(44) Obsérvese esta calificación de hembra a la querida.

Contra las olas del mar
luchan brazos varoniles
contra los guardia siviles
no hay manera de luchá,
son demasiao serriles.
(Fandanguillo)

El mismo anatema alcanza a los carabineros:

En una escalera
va p'al hospitá,
que lo han matao los carabineros,
sin habé hecho ná.
(Seguiriya)

m) *Instituciones: la cárcel.*– La cárcel es un lugar de maldición, instrumento cruel para esterilizar la rebeldía del proletariado hambriento:

Presiyo de Seuta,
mar fin tenga é,
que ya me duelen estos güesesitos
de roá por é.
(Seguiriya)

O mejor ésta:

Mardita sea la carse,
sepurtura de hombres vivos,
donde se amansan los guapos
y se pierden los amigos.
(Malagueña)

Como todas las instituciones, se allana y dulcifica ante el dinero, haciendo de la justicia un tráfico criminoso:

A la carse voy
y verlo no pueo,
porque no tengo naíta que darle,
mare, al carselero.
(Seguiriya)

Los servidores penitenciarios, todos, son crueles e inhumanos. Así, lo es el verdugo en su frialdad burocrática:

Lo sacan der calaboso,
lo llevan en medio er má;
de allí lo llevan ar muro,
y en er muro morirá.
(Polo)

Lo es el carcelero incompasivo:

¿A qué me das más palos...?
¿Qué te he jecho yo...?
Si m'he quedao dormío,
el sueño vence al león.
(Polo)

Y son los encargados de la conducción:

Ya lo sacan e la carse
a cajitas estemplás.
Los calorrés[45] *van elante,*
la calorrea[46] *va etrás*
y toos los jundamales[47]
a bayoneta calá...
(Martinete)

---

(45) Gitanos.
(46) Gitanas.
(47) Soldados o guardias.

n) *Instituciones: el matrimonio.*– Frente al matrimonio, el individualismo rebelde y la sexualidad donjuanista y árabe del andaluz establece el liberalismo sexual. El matrimonio, como institución, cuando se basa sobre el amor, sobra; cuando esa base afectiva falta, el matrimonio es temerario, fuente de dolores e injusticia. Como siempre, la visión andaluza es certera, pero simplista:

Las conveniencias der mundo
hicieron er casamiento
sin que tuvieran queré,
y ahora viene er sufrimiento
de un continuo padesé.
(Fandanguillo)

Las consecuencias son el adulterio, el vicio y la herencia patológica:

Un niño desde la cuna
le desía a su papá,
¿por qué tengo que purgá
si yo no tengo la curpa
de tu mala enfermeá?
(Fandanguillo)

C) EL AMOR

También sería epígrafe de esta sección «La sensualidad», porque en el complejo sentimental del amor del alma andaluza se entreteje un sensualismo que da el tono mayor. No diremos que todo el ardiente idealismo andaluz se resuelva en sensación, pero sí que su panteísmo natural y la lírica de su erotismo son en el fondo sensualidad. Sensualidad sublimada o corrompida, y sensualidad fragante, tierna y perfumada, pero sensualidad al fin.

a) *Sentimiento de la naturaleza.*– En el alma jonda el sentimiento del paisaje es cálido y original. Podrá ser ese amor a lo natural el símbolo de una fuga, de una reacción ante la vida, dado el pesimismo con que ante ella se sitúa, pero más bien parece un gesto autóctono, previo a todos los aleccionamientos de la experiencia. Sea ello como quiera, el hecho es éste: No hay, como el andaluz, pueblo que busque con más constancia y voluptuosidad el contacto de la naturaleza. La casa típica andaluza con *patio y patinillo* parece avara de encerrar trozos crudos de naturaleza auténtica: una fuente, muchas flores y naranjos, jilgueros, canarios, alondras reales, mirlos y, no raras veces, grillos en jaulas como mezquitas. Teófilo Gautier vio en esas entrabilladas bestezuelas de acero lírico una nota curiosa de la psicología española. Pero la verdad es que el cultivo doméstico del grillo es andaluz, o, por lo menos, árabe. Sólo un pueblo sumergido en campo ardoroso se queda a escuchar esa líquida monotonía de las tardes y las noches como un pulso de cristal. Hay casas que se han hecho en oposición a la naturaleza (Castilla) y casas hechas para dejarse invadir de ella peinándola y trenzándola con sus huecos y sus muros (Andalucía). La casa andaluza es *naturaleza culta*, y el alma del andaluz es, además, una *cultura de lo natural*. No sólo ama a las fuentes, a los pájaros y a las flores, sino también a sus gallos, a sus perros, a sus jacas y a sus toros, y con una sensual ternura que no se halla en otros pueblos, porque la zootecnia doméstica de Castilla lleva en la vanguardia de sus finalidades un objetivo comercial o económico. En Andalucía hay frecuentemente una complacencia sentimental y hasta un designio estético. Fernando Villalón cuidaba la casta de sus toros y la línea de sus caballos como cuidaba la ingenuidad y la solera de sus versos. Y, sin embargo, al lado de la ternura que nos descubre esa afición a las co-

sas de la naturaleza, existe la crueldad que prejuzga el entusiasmo por la fiesta de los toros y las riñas de gallos. Mas estos medios de diversión entrañan símbolos de fiestas de tragedia, el duelo entre la naturaleza y la cultura, entre la técnica y la espontaneidad, entre la razón y el sino. Y a ellos asiste el andaluz en espera del triunfo de lo civilizado y racional, en una sorda tentativa de elevarse hasta ello, pero sin conseguirlo por completo, pues la agonía íntima del alma andaluza es, como en aquellas fiestas, una lucha entre cultura y naturaleza.

En el cante jondo trasciende ese amor por la naturaleza. Y como el sentimiento panteísta andaluz lleva a proyectar la vida afectiva en todos los seres de ella, sensibilizándolo y animándolo todo en un coro cósmico, en el cante aparece también esa transposición sentimental. El alma jonda remoja sus ardientes raíces en la espontaneidad de la naturaleza, pero, a la vez, trasplanta a esa naturaleza lo que aquella alma ya tiene de culta; humaniza la naturaleza y sirve así a lo que hay de paganía y antropomorfismo en la subsconciencia jonda. Pájaros, ríos, árboles, flores, minerales, todo tiene un alma que padece y tiembla ante la obscura determinación del *sino*. En la copla, como pedazos de naturaleza que son, aparecen en una deliciosa ingenuidad elemental, vagamente coloreados de lo humano:

Los pájaros son clarines
entre los cañaverales,
que le dan los buenos días
al rayo de sol que sale.
(Malagueña)

Pero esa vaga coloración pronto se acentúa con los tonos más vivos de lo humano. Las flores, como los hombres, sufren de la crueldad del tiempo:

Todas las flores del año
las cautiva el mes de enero.
En llegando el mes de mayo
salen de su cautiverio.
(Malagueña)

Un árbol puede tener pena y vivir en soledad salpicada inevitablemente por el oleaje pasional del mundo:

Desgrasiao el arbolito
que solo en el campo nase,
toas las aves der mundo
entre sus ramas combaten.
(Malagueña)

Y esos seres naturales, indefensos ante todas las asechanzas, despiertan la ternura compasiva, la solidaridad andaluza ante el dolor. Y así, aconseja a la mansueta ingenuidad de un ave:

Desgrasiá tortolita
que de toas las aguas bebe;
mira no bebas de alguna
que la sangre te envenene.
(Malagueña)

Y así, aconseja al humilde riachuelo que no se ensoberbezca por el aumento de riqueza de tiempos propicios:

Arroyo, no corras más
miá que no has de ser eterno
que t'ha de quitá er verano
lo que t'ha daíto el invierno[48].
(Malagueña)

---

(48) Esta copla, como las que le preceden, son intencionadas, como metáforas. Tienen, pues, otro alcance erótico o filosófico. Pero el hecho de que vengan expresadas por seres de la Naturaleza prejuzga predilección por ellos y justifica nuestra interpretación.

Y en un impulso lírico, llevado de la tendencia a la proyección afectiva, llega a asignar a la inocencia dulce de un ave la capacidad de estas reflexiones casi jurídicas:

Se cayó en un arenal
una palomita hería,
y en su lamento desía:
«¿Qué t'he jecho criminal
pa que me quites la vía?».
(Fandanguillo)

o bien la imagina capaz de sentimientos estéticos y nociones elementales de higiene:

A un arroyuelo a beber
vino una paloma blanca,
y como vio turbia el agua
levantó el vuelo y se fue
y no consintió probarla.
(Fandanguillo)

y mejor en este rapto poético vestido con las delicadezas del madrigal:

Por las trenzas de tu pelo
un pajarito subía
y se posaba en tu frente
y en tu boquita bebía
como si fuera una fuente.
(Fandanguillo)

o, en fin, atribuye a una flor el sentimiento lírico del cante:

Una serrana morena
en un jardín paseaba,
y un fandanguillo cantaba
que hasta la blanca azucena
de pena se deshojaba.
(Fandanguillo)

b) *Concepto del amor.*– El amor, como forma general de gravitación afectiva en torno a las cosas y los seres es, en el alma andaluza, una forma del sentimiento de Naturaleza. Toda la ternura andaluza se vierte hacia fuera, hacia las cosas y no, como en los místicos castellanos y en los intelectuales, hacia dentro, hacia las ideas. El andaluz tiene de ese amor cósmico una conciencia vegetal, siente que la ternura le nace espontáneamente, nutriéndose de lo hondo y empapándose de atmósfera, como un tallo. Cuando el amor se concreta en seres humanos, pierde un poco sus aromas naturales y en su expresión suena el tono doliente y pesimista que se percibe en el alma jonda; se impregna de todos los amargos prejuicios que tiene para la vida. Y si, por añadidura, el amor es de tipo heterosexual, el concepto del amor aparece enriquecido con otros matices de la sexualidad andaluza. Pero en todo caso, gracias al amor en todas sus formas, un pulso vigoroso de fe, de ternura y de apetito de vida, hidrata el panorama enervante y desolado de la psicología andaluza. Con el amor, ese panorama cobra un nuevo sentido de la vida y así lo parece en la copla.

Desde luego, el amor, como todo lo humano, está sujeto a la acción deteriorante del tiempo:

El tiempo con el queré
hisieron una contrata,
y lo que el queré dispone
el tiempo lo desbarata.
(Malagueña)

Tiene el amor su primavera y su otoño, según el clima psicológico que va apareciendo conforme a las rotaciones del corazón:

Nace amor como una planta
en amante corazón,
lo alimenta la esperanza,
después lo seca el rigor[49].

En todo caso, el amor es planta espontánea del corazón humano, brote enérgico de la exuberancia sentimental:

Nace la perla en el mar,
en los jardines la flor,
entre riscos el diamante,
entre amantes el amor.
(Malagueña)

Y quizá, por esa espontaneidad vegetal del amor, la copla lo encubre a menudo con símiles de rosas y flores:

Mientras la flor es más chica,
más fino tiene el oló;
por esto estoy yo queriendo
a una chiquitita flor.

Y es que el amor florece también entre los seres de la naturaleza. Todo es, pues, una cósmica polifonía erótica. Véase, por ejemplo, un clavel enamorado de una rosa:

Un clavel junto a una rosa
tenía color de sangre,
le quité la compañera
y se le quedó el semblante
más pálido que la cera.
(Fandanguillo)

Pero a veces se hace la comparación del amor con otros seres naturales:

---

(49) No parece copla popular andaluza por su composición y su falta de naturalidad. Tiene mucha goma literaria.

Es tu queré como er viento
y er mío como la piedra
que no tiene movimiento.
(Soleá)

o bien:

Es tu queré como el toro,
que donde lo llaman va.
Y el mío como la piedra,
donde la ponen se está.
(Malagueña)

c) *Atributos psicológicos del amor; su metafísica sentimental.*– Como era de esperar, la copla jonda, como todas las coplas populares, tiene una inclinación casi obsesiva por los fenómenos psicológicos que escoltan el hecho amoroso. Y con extraordinaria acuidad perceptiva aquellos fenómenos aparecen bellamente catalogados.

En primer lugar, el alma jonda, de tipo hipersensitivo, presiente el amor como una necesidad metafísica o, mejor, como una fatalidad sentimental. Los reveses amorosos, el dolor de amar, más bien son un incentivo, un motivo de voluptuosidad:

¡Ay pobre corazón mío!...
Por más gorpes que le doy
nunca se da por vensío...
(Soleá)

Y como la posición fundamental del alma andaluza se signa con un descreimiento de los valores de la razón y una vaga y grata conciencia de la fatalidad sentimental, sobre el conocimiento del amor cae cernido un suave agnosticismo. Es inválido todo juicio racional sobre él, aun emitido por sabios:

Si el queré era bueno o malo
a un sabio le pregunté.
El sabio no había querío
y no supo respondé.
(Polo)

Es más, el sabio mismo se conduce ante la experiencia del amor como el hombre ordinario:

Pa que me diera lecciones
mis males conté yo un día
a un sabio, y el pobrecito
del mismo mal padecía.
(Malagueña)

En suma, todos vivimos sometidos a las fatalidades del corazón:

Las lágrimas del queré
no tienen reparación.
El hombre de más talento
no manda en su corazón
y muere de sentimiento.
(Fandanguillo)

Sólo el amor es tratamiento específico para el mal de los amores:

Una enfermita de amores
vino a consultarme un día.
Y con mis besos traidores
logré lo que todavía
no han logrado los doctores.
(Fandanguillo)

d) *Atributos psicológicos; el dolor de amar, la pena amorosa.*– El dolor va pegado al amor como una sombra y en sus esquinas acecha agazapado. Risa y llanto, dolor y alegría, componen su diedro sentimental:

Dicen que nos queremos.
Yo no sé si desearlo.
La risa de amor es dulce
pero su llanto es amargo.
(Malagueña)

A veces el dolor y la alegría confundidos, son, en el alma del amante, reflejos del alma del amado, como el tornasol de los sembrados bajo las nubes viajeras:

Tu pesar es mi pesar
y tu pena, pena mía.
Tu cariño mi alegría.
Y si te viera llorar
como un niño lloraría...
(Fandanguillo)

Y cuando el dolor de amar, por ausencia o por desdén, se instala de modo permanente en el espíritu, aparece la pena como un estrato vivo del amor:

Maresita mía
éjame llorá
pa que la pena que en er pecho tengo
puea esajogá.
(Seguiriya)

En mí no reina alegría
que como te quiero tanto
siento tu pena y la mía.
(Soleá)

Y llega un momento en que el alma enamorada de la pena encuentra en todo un pretexto para tenerla:

La pena y lo que no es pena
todo es pena para mí,
ayer penaba por verte
y hoy peno porque te ví.

(Petenera)

Y el alma jonda se entrega a esa voluptuosidad contradictoria:

Mi pena es mu mala
porque es una pena que yo no quisiera
que se me quitara.

(Soleá)

d bis) *Otros atributos del amor.*– Otros muchos atributos del amor aparecen determinados en la copla.

Lealtad:

Fragua, yunque y martillo
rompen los metales.
Er juramento que yo a ti t'he jecho
no lo rompe naide.

(Seguiriya)

La superstición de la virginidad fisiológica:

En un prao verde
tendí mi pañuelo.
Cómo salieron, mare, tres rositas
como tres luseros.

(Seguiriya)

Alude a la costumbre mora y gitana de presentar la camisa de la desposada a la mañana siguiente de la noche nupcial, para probar la virginidad de la novia. Ese mismo culto a la virginidad fisiológica se esconde tras la ingeniosa metáfora de esta copla:

Anda vete, esaboría,
que er renglón que a ti te farta
lo tiene la letania.

(Soleá)

Dignidad y flaqueza del amor:

Delante e mi mare
no me llores más
porque nos ananquerán mu chunguitamente[50]
cuando tú te vas.

(Seguiriya)

Avaricia de intimidad. El amor es una técnica sabia del cultivo de lo íntimo:

Campanita e plata,
mira que no quiero
que se sepa, compañera mía,
lo que nos queremos.

(Seguiriya)

Timidez:

Yo no sé lo que es un beso
–siempre a solas me decía–
y aunque dárselo podía
nunca me atreví yo a eso
y la ingrata se reía.

(Fandanguillo)

Generosidad:

Tengo más poé que Dió,
porque Dió no te perdona
lo que te perdono yo.

(Soleá)

---

(50) Se ríen de nosotros.

e) *Complejos sentimentales.*– Pero así como estos fenómenos psicológicos se mezclan en el amor, así la copla va, a veces, tan entrañada de intenciones, que las cualidades que podían ser aisladas se cruzan con otras diversas y aun de signo contrario. Así, por ejemplo, el dolor de la venganza con la delicia del arrepentimiento y la ternura del amor propensa al perdón, interfieren en el alma jonda y precipitan el rencor, según esta copla:

De roíllas has de ví
a jasé las pases conmigo.
Llorarás gotas de sangre
y yo lloraré contigo,
pero tengo que vengarme.
(Fandanguillo)

Y mejor en esta otra, donde se aprieta el poema en una bella y luminosa síntesis:

A mi puerta has de llamá
y no t'he de abrir la puerta
y has de sentirme llorá.
(Soleá)

O bien el amor se duele del envilecimiento de la persona amada y choca sarcásticamente con la inconsciencia de ella, con lo cual el llanto es el recíproco de una risa:

Me viste un día llorá
y te echaste a reí
y no te quise contá
que aquer llanto era por ti
de verte tan esgrasiá.
(Fandanguillo)

f) *Amor normal y amor donjuanista; sexualidad andaluza.*– Mas la copla con certera videncia distingue el

amor normal en que la mujer es eje de la dinámica amorosa (el varón es astro orbigirante) y el amor donjuanista, africano, en que la *mujer* pasa a ser *hembra* magnéticamente atraída hacia el varón. En amor uno de los amantes es siempre víctima de la tiranía del otro. En el amor normal, la tiranía es de cuño femenino:

Como la tortolita
te anduve buscando,
compañerita, de olivo en olivo
e ramito en ramo.
(Seguiriya)

Anda, compañera,
permitan los sielos
que con er cuchillo que matarme quieres
mueras tú primero.
(Seguiriya)

Pero, dada la sexualidad andaluza (hembras y donjuanes) hasta en el amor normal suena la conciencia que el varón tiene de su preeminencia. Y, efectivamente, en las más usuales coplas el varón se ofrece rendido al dominio de la mujer, pero en segunda intención, con cronométrica seguridad de su eficacia, va disponiendo la ficción que ha de producir la reacción psicológica esperada.

Recurre a todo; al elogio hiperbólico:

¿Qué tienen tus ojos
que cuando me miras
los güesesitos, mare, de mi cuerpo
toos me los lastimas...?
(Seguiriya)

A una exposición halagante de la herida amorosa:

Explícame tú el misterio
por qué te llamas Dolores
si yo soy el dolorío,
porque tengo mal de amores
desde que t'he conosío.
(Fandanguillo)

O apela a la piedad conmiserativa:

Si tuvieras corasón
empesarías a quererme
tan sólo de compasión.
(Soleá)

O al remordimiento:

Puedes matarme si quieres;
yo te doy mi corasón,
pero mira que vas dentro
y si me matas te mueres
del mismo remordimiento.
(Fandanguillo)

O al lamento de su probreza:

A mi corazón le eché
a pedir por esas calles
y como lo ven tan pobre
limosna no le da nadie.
(Malagueña)

O al desinterés y olvido de distancias sociales:

Te quiero como si fueras
hija de un corregidor
siendo pobre sigarrera.
(Soleá)

O al sollozo:

El hombre no debe llorá,
es mu fásil de desí.
Pero ya ves, soy un hombre
y lloro delante e ti.
(Malagueña)

O recurre, en fin, a timbres de orgullo étnico:

Si fueras gitana pura
y la sangre te jirviera
cogieras er mantonsito
y conmigo te vinieras.
(Malagueña)

Se ve que en el concepto del amor del alma jonda siempre hay un secreto temblor de virilidad consciente del triunfo.

g) *Concepto de la mujer.*– Quizá por eso, al desdoblarse esa conciencia de la virilidad, la experiencia donjuanista hace caer sobre las condiciones espirituales de la mujer los más acerbos juicios. Aparte su nobilísima función maternal (cuya ternura y desinterés exalta y canta, como veremos luego), sólo rara vez percibe en ella la delicadeza de sus sentimientos exquisitos. Más corrientemente la copla se indigna y se lamenta de su volubilidad enfermiza, de su deslealtad e inconsecuencia y de su doblez perversa. Todos los atributos desvalorantes se reúnen en ella; es frívola, incompasiva, venal, cruel, inconsciente, desleal... Si el varón andaluz va amorosamente hacia ella es por impulso lírico y doliente, de una parte y por una vigorosa determinante sexual, de otra; es decir, no es su tesoro ético, su valoración como mujer, sino lo que en ella hay de animalito doméstico y delicioso; esto es, lo que tiene de *hembra*. El alma anda-

luza, como cultura, apenas valora positivamemente a la mujer; pero esa alma sexualizada se enciende con todos los ardores de la virilidad ante la *hembra*. La *hembra* es la feminidad andaluza vertida en zoología fastuosa. Cuando la copla alude a la mujer, o es para desvalorarla con todos los atributos negativos de una humanidad imperfecta, o es para subrayar su poliarquía sexual, su instinto de bestezuela.

Para llegar a una desvaloración total, la copla recuerda que la belleza física de la mujer, así como su plenitud sexual, son de vigencia breve y tienen su época adecuada:

La siruela y la mujé
tienen la mismita farta.
No cogiéndolas a tiempo
siruela y mujé se pasan.
(Malagueña)

No te pongas orgullosa
porque te veas bonita.
Porque todo Dios lo da,
y viene er tiempo y lo quita,
y eso ya no vuerve má.
(Fandanguillo)

La excepción es que sea buena:

Maresita mía,
¡qué güena gitana!
De un peasito de pan que tenía,
la mitá me daba.
(Seguiriya)

Excepción que se acentúa si se trata de mujer andaluza:

Estoy queriendo a una serrana
que tié mejore partías[51]
que si fuera castellana[52].

(Soleá)

Y lo general es considerar a la mujer indigna del amor y el sacrificio del varón:

Quien de alpargatas se fía
y a mujeres hace caso
no tendrá cuarto en su vía
y andará siempre descarzo.

(Polo)

Es más, hacer buen juicio de las mujeres es andar siempre tropezando:

Anoche, a la media noche,
eché mi barquilla ar má
creyendo que era poniente
y se volvió vendaval.

(Polo)

La mujer, acaso llevada de su sexualidad ciega, o inconsciente, o anárquica, es siempre tornadiza y voluble:

¿Cómo quieres que en ti ponga
una firme voluntad
si eres venta de camino
que a todos les das posá?...

(Malagueña)

---

(51) Partías= condiciones morales, conducta.

(52) «Demófilo» anota bajo esta copla que es una de las pocas en que se habla ventajosamente de las cualidades de los habitantes de otras regiones. Nosotros creemos que la palabra *castellana* envuelve un concepto genérico de lo *no andaluz*, pero no una alusión concreta a Castilla. De modo que la copla, al exaltar las buenas condiciones de una mujer hasta el punto *de no parecer andaluza*, descubre el concepto jondo de la feminidad, con valor disminuido.

Eres como aquella vela
que está puesta en el artá.
Por más veces que la encienda,
siempre la encuentro apagá.
(Malagueña)

Y más que fragilidad ante la tentación o imprevisión de las consecuencias, los pecados de la mujer son fruto de una sexualidad viciosa:

En un caminito llano
pegaste una caía.
Siendo el camino tan bueno
en er malo, qué sería.
(Soleá)

Tu mare
te quiere meté a monja
en un convento de fraile.
(Solearíya)

Tu calle ya no es tu calle
que es una calle cualquiera,
camino de cualquier parte.
(Soleá)

Inconsciencia femenina:

Chiquilla, tú eres mu loca.
Eres como las campanas,
que todo er mundo las toca.
(Soleá)

Ingratitud:

Si er queré que puse en ti
lo hubiera puesto en mi perro,
se viniera etrás e mí.
(Soleá)

Infidelidad:

Yo me voy a vorvé loco,
porque una viña que tengo
la está vendimiando otro.
(Soleá)

Coquetería, mariposeo sexual:

Tu queré es como er dinero.
Anda e duana en duana
jasta que le echan er sello.
(Soleá)

Inconsecuencia:

Por el lujo y los brillantes
te metiste a mujer mala,
y te arrepientes ahora;
y quieres ser la de antes,
después de perder la honra.
(Fandanguillo)

Frívolo-vanidad:

Anda a la iglesia y confiesa;
que te quiten los muñecos
que tienes en la cabeza.
(Soleá)

Contradicción femenina:

La mujer y la sombra
tienen un símil:
que buscando se alejan;
dejadas, siguen.
(Caña)

Malas pasiones:

Tengo yo un cañaverá;
mientras más las cañas le corto
más me quean que cortá.
(Soleá)

Irredimibilidad:

La mujé que sale mala
llévala al monte e pieá
y rompe la papeleta
pa no poerla sacá.
(Malagueña)

Falsedad:

De los hábitos de Judas
he de haserte un delantá,
para que lleves elante
tu insignia e farseá.
(Malagueña)

Anda, vete a la Alamea,
que de noche pasa to,
jasta la farsa monea.
(Soleá)

Y en fin, la mala condición nata, que hace a la mujer incorregible:

Meresía esta serrana
que la fundieran de nuevo
como funden las campanas.
(Soleá)

h) *Sexualidad andaluza. El donjuanismo.*– Tras de ese concepto de la mujer, queda la atracción de la hembra para la virilidad andaluza, y en esa atracción ya empieza a dibujarse la técnica amorosa donjuanista. La co-

pla, capa a capa, va descubriendo la equívoca virilidad del donjuán.

Su narcisismo y amor al adorno:

Si vendes la ropa
pa pagá mi entierro
mira que no vendas esa chaquetilla
de alamares negros.

(Seguiriya)

Los alardes y desplantes del señorito rico:

Vengo de la Extremadura
de ponerle a mi caballo
de plata las jerrauras.

(Soleá)

Su vida sexual y despreocupada está compendiada en el código de esta copla, en que el donjuán termina riéndose de todo:

Con cuatro jacas castañas
y cuatro chatos de vino,
diez duros en la cartera
y Carmen la del molino,
me río de España entera.

(Media granaína)

Como la fama es el resorte de sus éxitos y el espejo universal de su virilidad, el donjuán necesita la publicidad de sus aventuras; pero también sabe que a cada mujer en particular hay que nuclearle el amor con una capsulita de misterio, intimidad y secreto. Y al efecto, lanza con malicia y sin propósito de cumplir lo que dice:

Que convenga o no convenga,
el hombre para queré
no ha de tener mala lengua.

(Soleá)

O lo justifica con el propio donjuanismo:

Por mí no se sabrá ná,
aquel que tiene de sobra
no se tiene que alabar.
(Soleá)

Es seguro que no lo cumplirá, porque su moral erótica es esta:

Cuando un hombre está queriendo,
solicita y galantea.
Y así que logra su gusto
aborrece, olvida y juega.
(Malagueña)

O bien:

Muchachas, vivir alerta;
que el hombre no sufre daño,
y en sacudiendo la capa
se va el polvo y queda el paño.
(Malagueña)

Está convencido de que en el amor de la *hembra* hay siempre un ciego tropismo sexual hacia él, aunque esa inexorable gravitación, como todas las formas del *sino,* se cubra con el signo y los atributos de la casualidad:

Olvídame, pero advierte
que soy piedra y puede ser
que algún día en mí tropieces
y en mí vuelvas a caer.
(Soleá)

En sus contenidos alardes de suficiencia amatoria escoge con fino instinto metáforas venatorias que encajan perfectamente en el corte de su mentalidad:

Con mi caballo y mi perro
pa correr liebres me sobra.
Liebre que mi perro ve
de seguro que la cobra,
porque le sobran los pies.
(Fandanguillo)

Y aún mejor en esta copla, donde el amador se declara merodeador profesional de predios ajenos, insolvente, audaz y cínico:

Soy un cazador furtivo,
sin cédula ni licencia.
La liebre que a mí me salte
de un tiro la dejo muerta,
aunque esté el guarda delante[53].
(Fandanguillo)

Por eso, fiándolo todo a su estrategia amorosa, apenas da importancia a la inconsciencia femenina:

A mí se me da mu poco
que er pájaro en la Alamea
se mué de un arbo a otro.
(Soleá)

Es más, es tan nítida la conciencia de su triunfo y presume tanto de conocer el *sino* erótico de la *hembra*, que llega a lanzar a los cuatro vientos este vano alarde de su técnica:

---

(53) Obsérvese cómo en este tipo de temas abunda la imagen cinegética, grata al andaluz, sobre todo si el ejercicio de la caza es furtivo, por lo que supone de rebeldía contra la ley. Por eso destaca la copla lo de «sin cédula ni licencia»; es decir, sin personalidad civil, al modo de los gitanos, que la desdeñan para afirmar mejor su otra personalidad auténtica.

Yo le robé un beso un día,
y mi beso la indignó;
y poco después venía,
y otro beso me pidió.
Algo el primero tendría.
(Fandanguillo)

Hasta el fracaso tiene un grito de virilidad triunfante:

A los árboles blandeo,
a un toro bravo lo amanso,
y a ti, serrana, no pueo.
(Soleá)

Mas si triunfa, tras el hecho, su ética personal siempre tiene a mano esta exculpación cínica, insinuadora de no se sabe qué fatalismo sexual:

No tengo la culpa yo
que siendo tuya la rosa
hasta mí llegue el olor..
(Soleá)

Después de todo, nada en el mundo tiene importancia. Incluso en el dogma de la honra percute la ironía del donjuán:

No te pongas colorá,
que en el mejor paño cae
una mancha sin pensá.
(Soleá)

con lo cual gira una letra a la sexualidad de otras hembras y se absuelve a sí mismo, abriéndose un amplio crédito de irresponsabilidad. Efectivamente: satisfecha la vanidad o la codicia sexual del donjuán, se desentiende de todo para seguir la flecha inquietante de su sexuali-

dad en ruta de otros amores y en olfateo de otras víctimas:

Se muaron los tiempos,
me he muao yo,
donde no hay escritura jecha
no hay obligación.

(Seguiriya)

Me quisiste y te quise,
lo que pasó ya no importa.
Tú te queas con tu mare
y yo me marcho con otra.

(Soleá)

i) *Sexualidad andaluza: la hembra.*– Si nos distanciamos del ángulo de mira del varón para ocupar el de la feminidad andaluza, veremos que cuando la mujer habla en la copla hay también una conciencia inmediata del fatalismo sexual, del donjuanismo andaluz.

De modo nebuloso y contradictorio, la hembra teme su caída y a la vez parece presentirla como una golosina:

Como sabes que no veo,
me vas poniendo con maña
chinitas en el camino
pa que tropiece y me caiga.

(Soleá)

o barrunta bajo un oleaje de sentimientos oscuros una gravitación fatal hacia el varón:

Eres el hombre fatá.
No queriéndote y odiándote,
te tengo que ir a buscar.

(Soleá)

hasta que alcanza clara conciencia de la inexorabilidad de ese amor y de sus terribles consecuencias, sin que nada pueda hacer su voluntad inerme:

Me harás una esgrasiá;
que sabes que voy a ti
como van los ríos al mar.
(Soleá)

j) *Ternura andaluza: la esposa.*– Hemos hallado más de una vez en el curso de este estudio signos diversos de la ternura andaluza (la solidaridad con los humildes, su amor a las flores y a los animales, las formas artísticas de la ternura andaluza, ya que el arte es la ternura intelectual, etc.). Aún nos quedan los rincones más cálidos que el alma jonda reserva a la ternura.

La mujer, decíamos, es la zona sexual intermedia entre la hembra y la madre. El estado perfecto de la mujer, su meta ideal, es la esposa. La esposa aparece poco en la copla. Ya no es la mujer, y no hay por qué hablar mal de ella. No es la *hembra*, y su sexualidad apagada no merece los halagos líricos de la virilidad. Se precipitaría la figura de la esposa en la indeterminación de lo neutro y quedaría marginada como un objeto doméstico casi, levemente espiritualizado por la luz tostada del cariño, por la serena amistad de una convivencia sin tumultos, o bien quedaría atrás como una resonancia personal del varón, «como un eco y una sombra», según el proverbio chino, si no se ungiera y se dignificara por la maternidad.

Es la *mare de mis hijos*, que dice una locución andaluza muy frecuente. La esposa, pues, como tal, merece a la copla jonda un silencio respetuoso. Si alguna vez alude a ella, es para lamentar su muerte en un tono patético de dolor sereno:

Mar fin tenga la muerte,
que tanto ha podío.
S'ha llevao la mi compañera
y un hijito mío.
(Seguiriya)

k) *Ternura andaluza: la madre.*– La madre en la copla colma y desborda toda la ternura andaluza. El amor de la madre, activo y pasivo, es el amor de los amores. No hay motivo jondo más repetido, ni con más variaciones, ni con más subida exaltación. Es difícil acertar en la elección de coplas alusivas a ella, precisamente por la belleza y abundancia de tales coplas.

Por lo pronto, la imagen de la madre parece haber quemado la nave de la feminidad. Entre la madre y la mujer no hay para qué establecer comparaciones, aunque sólo sea por esta razón donjuanista:

Cómo quieres que te quiera
lo mismo a ti que a mi madre,
si eso es pedirme la luna.
Mujeres tengo a millares
y mare no más que una.
(Fandanguillo)

El alma andaluza, sedienta de ternura, vuelve gozosa a la infancia, al balbuceo sentimental, para sentir con avaricia de mimo la protección del amor maternal. Parece como si el alma jonda, cargada de pasiones y en arrastre de vehemencias que dejan atrás un surco de tristeza, quisiera desnudarse de deseos y gozar ingenuamente este desnudo matinal e infantil ante la simplicidad gozosa de la madre.

Descaspada el alma de supersticiones y secreciones impuras, el alma jonda se entrega a la fruición de la inocencia. La copla compara:

No hay besos más delicados
que aquellos que da una mare.
Desde que murió la mía,
nadie ha sabido besarme
como mi mare sabía.

(Seguiriya)

es decir, sin erotismo, con la sublime castidad que, en el fondo, todo Don Juan, hastiado, añora. Don Miguel de Mañara, al arrepentirse, sueña la excelsitud de la castidad y encarga a su amigo Bartolomé Esteban Murillo la imagen de la Inmaculada Concepción, según ha recordado Giménez Caballero[54] en el más bello y profundo ensayo que se ha hecho en España sobre la Mariolatría.

Frente al amor de madre, todos los demás amores resultan nimios y miserables. Y en la copla a veces palpita un íntimo reproche a todos los amores y a todas las mujeres incapaces de calmar la sed de ternura del alma abrasada de pasiones. Y el motivo del reproche lo halla en todo, así sea insignificante:

Ya se me murió mi madre,
y una camisa que tengo
no ha de haber quien me la lave.

(Soleá)

Es curioso el valor simbólico de intimidad que para la cultura andaluza tiene la camisa. Quizá ello justifique la metáfora de esta copla. «Demófilo» dice que los chicos de Cádiz, cuando salen desafiados, suelen establecer con solemnidad esta condición: «No vale mentá la mare ni rajá la camisa».

La pérdida de la madre supone, pues, el dolor más profundo y sincero del alma jonda:

---

(54) «Los Toros, las Castañuelas y la Virgen».

El hombre no ha de llorá
hasta que tenga la mare muerta
o enferma de gravedá.
(Soleá)

Ella, la madre, con su amor ha formado una atmósfera de ternura que sensibiliza todo un universo de recuerdos. El hijo siente que el dolor se le galvaniza a la vista del objeto y lugares que recuerdan la muerte de ella:

Por aquí pasó,
pa agrandá mis males,
el mismo carrito, yo lo conocí,
que llevó a mi mare.
(Seguiriya)

Hasta el carrerito
pasaba llorando;
y la conosí por el pañolito
que la iba tapando.
(Seguiriya)

hasta que el dolor de ese recuerdo, retrepado en el corazón, se acendra y tornasola de matices religiosos:

Jincarse e roíllas,
que ya viene Dios.
Va a recibirlo la mare e mi arma
en su corazón.
(Seguiriya)

Y como la serenidad augusta de la madre y su belleza moral emanan precisamente de la aceptación glorificante del dolor, llega un momento en que la imagen sublimada de la madre se funde en el símbolo de la Virgen, y es entonces cuando vemos que en la veneración de las vírgenes andaluzas hay un culto al dolor que se identifica al culto de la maternidad:

Mi mare era la Virgen
e la Macarena.
Como ella era buena, morenita y clara,
y murió de pena.

(Seguiriya)

En suma, del juicio duro que el alma jonda tiene para la mujer, sólo se salva la madre por la pureza y desinterés de su amor, la esposa por su ternura callada y la prostituta por la conmiseración que engendra su triste condición. Podemos, pues, resumir así la significación de la feminidad en la cultura andaluza: *la virilidad jonda santifica a la madre, respeta a la esposa, desea a las hembras y detesta a las mujeres.*

l) *Ternura andaluza: el padre.*– A diferencia de otros folklores regionales, la copla andaluza no olvida que, al lado del maternal, hay otro amor fuerte y desinteresado: el del padre. Del frecuente olvido de ese amor se duele este fandanguillo:

Cuando se muere una mare
le ponen sinco coronas,
y cuando se muere un pare
no le ponen ni una sola,
siendo cariños iguales.

(Fandanguillos)

También en el padre late una honda ternura no siempre sorda ni contenida:

Comparito e mi arma
dígale osté a mi mujé
que vaya a pedir limosna
pa dar pan a mi chirré.

(Debla)[55]

(55) Chirré= sinalefa de chirroné= niño. Esta copla pertenece al grupo

A veces el padre tiene conciencia como hombre de la indefensibilidad de la mujer y se duele del incierto destino de la hija:

Un rosal cría una rosa
y una maseta un clavé,
y un pare cría una hija
sin sabé pa quien va a sé.
(Petenera)

Ese amor del hijo vence en el corazón del padre la amargura de otros amores:

A una mujé y a mi hijito
dejé por una querella,
y vino a mí el angelito
diciéndome: «Vuelve a ella,
hazlo por mí, papaíto».
(Fandanguillo)

m) *Ternura andaluza: el niño.*– Pero no ya el hijo, el niño, por el sólo hecho de serlo tiene un lugar preferente en la ternura andaluza, en colaboración esa ternura con otros sentimientos de traza social:

En el saguán de una casa
he visto a un niño llorá,
la madre era de la vida
y llegó a casa borracha
pegándole al alma mía.
(Fandanguillo)

o bien se enlaza aquella ternura con sentimientos complejos en que el hombre y el padre indiferenciados se duelen de la profanación de la inocencia femenina:

---

de la deblas, viejísima forma del cante, cuyas coplas terminan siempre con este estrambote: *deblica barea,* que significa *gran diosa.*

De la edá de quinse años
te quitaron la alegría.
¡Canalla!, no le pagaste,
porque ella edá no tenía
y en su inocencia abusaste.
(Fandanguillo)

n) *Ternura andaluza: la amistad.*– Y, en fin, el amor del niño aparece comparado con otro sentimiento que el alma andaluza estima en mucho: la amistad. Acaso en ninguna otra cultura tiene la amistad una devoción y un sentido tan visceral y hematológico. En Andalucía la amistad no es un juego de sentimientos de respeto y simpatía mutuos, ni menos la concordancia o afinidad intelectual que da a la amistad matices y perfumes áticos, ni la relación ceremoniosa que una accidental o permanente convivencia impone con gesto automático; no, la amistad andaluza es siempre una comunión sentimental, una fraternidad caliente y desinteresada; por eso hay *amistad* entre padres e hijos, y por eso *los amigos andaluces* se identifican en sus sentimientos hasta presentar una paternidad compartida y se llaman *compadres*.

Traicionar esa amistad es algo más que falta de urbanidad, es un atentado a la ternura andaluza:

Como el niño es inocencia
no debe tené castigo,
y a su crimen indurgencia;
pa la traisión de un amigo
toda es poca penitensia.
(Fandanguillo)

SIGILLVM VNIVERSITATIS GADITANAE